

# الكتاب

فصلية ثقافية



79

ربيع 2004

Per.  
306



رئيس التحرير

محمود درويش

مدير التحرير

حسن خضر

---

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب ١٨٧ - رام الله - فلسطين

هاتف : ٩٦١٥٩٢٤ (٠٢) - هاتف / فاكس : ٢٩٨٧٣٧٤/٥ (٠٢)

E-mail : editor@alkarmel.org

الكرمل على الانترنت : <http://www.alkarmel.org>

---

تصدر طبعة الأردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع، ص.ب ٩٢١٤٦٣

الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الأردن - هاتف : ٤٦١٨١٩٠/١ - فاكس : ١١٠٠٦٥

---

باريس : Mr. S. Hadidi

17, avenue Georges Duhamel

94000 Cretell

France

---

الاشتراكات السنوية : ٦٠ دولاراً للأفراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)

يرسل الاشتراكات شيكاً الى العنوان البريدي او حواله بنكية على حساب المؤسسة

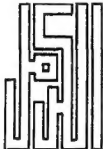
Al-Carmel Cultural Foundation

Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852

Ramallah - Palestine

العدد 79

ربيع 2004



فصلية ثقافية



مشروع الشرق الأوسط الكبير أو الصغير، لن يغير من عجز العرب عن المشاركة في صياغة مصائرهم وهويتهم الجديدة. لا لأننا لا نعرف في أي تاريخ نحن الآن فحسب، بل لأننا أيضاً غير الوقيين من سلامة الجغرافيا... فإن في وثق من رسم لنا حدودنا الحالية أن يجري تعديلها عليها، وعلى أبعاد لغتنا الرسمية. لكن هذه اللغة الرسمية تستعيد شيئاً من عافيتها القومية في هذه الأيام، لتوحد النظام العربي، شبه الواحد، في خطاب واحد يتمسك بالخصوصية التابعة من معبودات التقاليد المُسَمَّعة لقبول ما ليس منها. ومن هذا الذي ليس منها: مفهوم الديمقراطية والمستورد من الخارج، دون أن يذكر أحد أحد بأن كل ما في حياتنا المعاصرة مستورد من الخارج. ودون أن يتساءل أحد: متى ننجز صناعة ديمقراطيتنا القومية، ذات المواصفات الخاصة، التي تراعي جماليات خصوصيتنا وتقاليدنا المقدسة؟ أسئلة كثيرة، وبعضها ساخر، تنهال على سهولة المفارقات العربية، في سياق الرد على نفائز النظام الأميركي الذي، لولا غياب الديمقراطية عن العالم العربي، لما أتاحت له هذه الإمكانيات الباذخة للهيمنة على مصادر الثروة، وعلى مصائر العرب. فبالتحالف السهل مع نظام الفرد الواحد، وبإزداؤه إرادة المجتمع، تنكث أميركا أن تفعل بنا ما تشاء، وأن تحول الديمقراطية من مطلب إلى تهديد يهدف إلى تكريس استبدادها الكوني.

فهل الأميركيون صادقون حقاً في التلويح بسيف الديمقراطية، أم أنهم معنيون أكثر بتنظيف ثقافة الآخرين من كل ما يتعارض مع تصورهم لشكل العالم؟ وهل العرب صادقون في رفض فكرة الديمقراطية لأنها مفروضة عليهم من الخارج، ولأن فيها ما يتناقض مع جوهر العروبة والإسلام؟ في مثل هذا السجال المعيشي، تسقط فكرة الديمقراطية ضحية من يعرفها ومن لا يعرفها... من يريدنا ومن لا يريدنا. وتعجز عن تعريف نفسها بأنها، على الأقل، أفضل من تقيضها. لكن الخطاب الرسمي العربي، الخائف من قبولها ومن رفضها معاً، سينظر إليها أخيراً باعتبارها كاس سُم، أو محاكاة... لا لشيء إلا لأنه يصدق أميركا ولا يصدق شرعيته. يصفي إلى النفاق الأميركي، ولا يصفي إلى حاجة المجتمعات العربية إلى تقاليد جديدة في تبادل السلطة، وحرية التعبير، وحرية المرأة، وحقوق الإنسان، وتجريب الفلسطينيين من جميع الاحتلال، والربط المُحكَم بين القضية الفلسطينية وسؤال الديمقراطية. فليست الديمقراطية عقبة أمام حل للعصلة الفلسطينية، وليست القضية الفلسطينية عبئاً على الديمقراطية.

لكن الأميركيين أقدر على الإقناع، لأنهم أقدر على الإخضاع. ويبدو النظام العربي صادقاً في للماعة، لأن الأمر يتعلق بما هو أبعد من مصير الوطن. إنه يتعلق بأزالية الحكم!! فإن الدين لا يدركون من مفهوم الديمقراطية المركَّب غير مستوى واحد هو: صندوق الاقتراع، يخشون من أن تُزدي الانتخابات إلى تغيير السلطة. وهنا، قد يجري لفت أنظار الأميركيين إلى أن مستوى الغضب منهم، ومن أصوليتهم الجديدة، ونزعتهم الامبراطورية، قد يأتي بالأصولية الإسلامية المضادة إلى سدة الحكم. وهكذا تسفر الديمقراطية المفروضة عن عكس ما أريد لها: لن ترضى بالهيمنة الأميركية العالية، ولا بالهيمنة الإسرائيلية الإقليمية، لا في الشرق الأوسط الكبير. ولا في الشرق الأوسط الصغير.

وأخيراً، هل تسامح أحد عن مدى جاهزية إسرائيل لأن تكون دولة شرق أوسطية، خارج المعنى الجغرافي؟ هل تقبل أن تندمج ثقافتها الرسمية الحصرية في ثقافة الشرق الأوسط التعددية؟ وهل تشمل الدعوة الأميركية إلى الديمقراطية والإصلاح، إصلاح إسرائيل من نزعتها العنصرية المتطرفة في الإصرار على حرمان الشعب الفلسطيني من حقه في الحياة المستقلة؟ وهل تسجيم فكرة الشرق الأوسط الديمقراطي المنفتح على التعاون مع جنرات الفصل العنصري، التي لا تفصل الإسرائيليين عن الفلسطينيين فحسب، بل تفصل الفلسطينيين عن بعضهم، وعن حياتهم، وعن مستقبلهم، على هذه الأرض الصغيرة؟ لا أحد يسأل، لسبب بسيط: لا أحد يصدق أحداً.



## الفهرست

### غياب

فدوى طوقان:

الذات الشاعرة وترقية الموقف العاطفي صبحي حديدي ١٩-٧

عبد الرحمن منيف:

الكتابة الروائية كسيرة فكرية فيصل دراج ٣١-٢٠

### دراسات ومقالات

الحديثي والحداثي حاتم الصكر ٥٥-٣٢

قرسان الاحتجاج تيري ايغلتن ٧٨-٥٦

### نقد الصهيونية

بيني موريس:

الجلاد بلا قداسة ولا دموع حسن خضر ٩٧-٧٩

### رواية

كهوف هايدرا هوداهوس سليم بركات ١٤٠-٩٨

### شعر

أحجار وحدها محمد بنيس ١٤٤-١٤١

ايتسامة النائم نوري الجراح ١٥٩-١٤٥

وحدى وأمامي النهر غسان زقطان ١٦٦-١٦٠



المواد المنشورة لا تعتبر بالضرورة من رأي « الفكر »

## مختارات

عارية زرقاء كليلة في كوبا      بابلو تيرودا      ١٦٧-١٨١

## قصص

خلاف على ملح الطعام      محمود شقير      ١٨٢-١٨٦  
نعي أستاذ فاضل      عدنية شبلي      ١٨٧-١٩٣  
رقصتها الأخيرة      زياد خلائ      ١٩٤-١٩٧

## أقواس

الشعر حرفة وهواية      محمود درويش      ١٩٨-٢٠٧  
المؤلفات العربية في عالم جديد      هارتموت فاندريش      ٢٠٨-٢١١  
الفكرة الأصيلة في الرواية المعاصرة      وليد أبو بكر      ٢١٢-٢١٨

## تاريخ

صورة المكان في مرآة تاريخ مقدس      شمس الدين الكيلاني      ٢١٩-٢٣٥  
محمد جمال باروت

## المكتبة

الشعر في أماكن غير معهودة      شارلز سيميك      ٢٣٦-٢٥٦  
عبد الرزاق عبد: نقد العقل الفقهي      ف. د.  
هاردت ونيفري: امبراطورية العولمة الجديدة      عمر كوش







## فدوى طوقان: الذات الشاعرة وترقية الموقف العاطفي

صبحي حديدي

١

تمتعت الشاعرة الفلسطينية الراحلة فدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣) بالحسنيين: أنها كانت امرأة كتبت الشعر من قلب بيئة محافظة، ومن وراء أستار وأسوار بيت عريق تسيجه تقاليد صارمة، وأنها كانت فلسطينية عاشت قرابة ثلاثة عقود تحت الاحتلال الإسرائيلي في الضفة الغربية. صحيح أن السخاء المعتاد الذي يبديه النقد العربي تجاه الشعر الفلسطيني لم يذهب إلى حدة إطلاق صفة «شاعرة المقاومة» على الراحلة، وذلك رغم عشرات القصائد التي كتبتها حول القضية الفلسطينية بعد النكبة وهزيمة ١٩٦٧ بصفة خاصة، إلا أن فضيلة تقديمها في صورة امرأة شاعرة - فلسطينية ذهبت بالكثير من «الشك» النقدي الحصيف الذي كان سيكتنف نتائجها الشعري، وكان سينصفه وينصفها، بذل الاكتفاء بمدحيه ومديحها على نحو غائم عائم دائم التسامح.

ذلك لا ينتقص، البتة، من المكانة التي شغلتها الراحلة في مراحل أساسية من تطوّر الشعر العربي الحديث، خصوصاً حين تُوضع نصب الأعين حقيقة أن تجربة فدوى طوقان تبلّلت ونحوّلت وتقدّمت تارة، وسكنت وجمدت وارتدّت طوراً، وذلك على امتداد خمسة عقود تقريباً. ولسوف نحاول، في أجزاء تالية من هذه القراءة، التوقف عند جوانب التحديث التي اقترنت بشعر طوقان، وكيف تتضافر هذه الجوانب في البعد الموضوعاتي على نحو خاصّ لكي ترسخ حدائق حقة، جسورة وتجاوزية وريادية في آن معاً. وتكفي هنا إشارة أولى إلى أن صوت الراحلة كان منفرداً بالفعل، أيّاً كان الحكم على خصائصه ومعطياته، وكان خاصاً بها وحدها في مرحلة شائكة من حياة الشعر العربي، حين لاح أن «شعر الريادة» نصّ واحد متماثل في الشكل، متقارب في الأساليب الأساسية، متغاير بهذا القدر أو ذاك في الموضوعات والمضامين والأغراض! وبهذا المعنى، ومع تحقّق مبدئي طفيف على روحية التعميم، يمكن اعتبار إشارة الشاعرة والناقدة

---

صبحي حديدي، كاتب وناقد سوري يقيم في فرنسا

الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي، واحدة من الآراء القليلة التي وضعت تجربة طوقان في سياق سليم متحلل من ضغوطات الفضيلة المزدوجة المشار إليها أعلاه: «في الخمسينيات والستينيات، استطاع كثير من الفلسطينيين (حيثما وجدوا أنفسهم) القيام بدور ناشط في خلق شعر طليعي ونقد شعري. ولكن، في نهاية الأربعينيات كانت طاقتهم الإبداعية متجمّدة. ولم يبق في الضفة الغربية من الأردن سوى صوت شعري مهم واحد، هو صوت قدوى طوقان، أخت إبراهيم الصغرى. وقدوى فتاة رقيقة ذات موهبة وخلق قوي، استطاعت خلال السنوات اللاحقة أن تواصل كتابة شعر يتميز بجزالة غير متوقعة، وصدق عاطفي في معقل المحافظة في نابلس، حيث ولدت ونشأت. لكن وجهة نظرها لم تكن في ذلك الوقت من الشمولية، ولا دراستها من التمكن، بحيث يعينها على القيام بدور رائد في التغييرات العامة في الرؤيا، والأسلوب التي كانت على وشك الحدوث، في الشعر العربي» (١).

وهكذا، في مجموعتها الأولى «وحدي مع الأيام»، ١٩٥٢، نقرأ موضوعات شتى في الحزن والموت والوجدان والتأمل والشكوى، وثمة الكثير من العاطفة والالتقاط الرومانتيكي لآوجاع الانثى، والكثير أيضاً من التشوّف المبكر الخجول للحرية الشخصية والتحرّر الجمعي، فضلاً عن نزوع إلى الفلسفة والتفلسف يبلغ درجة اقتباس مفاجيء من زرادشت (نيتشه): «لا تصافح كل من لاقيت في طريقك... إنّ من الناس من يجب أن لا تمتلئ إليهم يداً، بل مخلباً ناشباً...» وفي قصيدة «خريف ومساء»، وضمن نبرة شكسبيرية - هاملتية واضحة، تقول:

ذاك جسمي تأكل الأيام منه والليالي  
وغداً تلقى إلى القبر بقاياها الغوالي  
وأيّ كائنٍ ألمح الدود وقد غشّى رفاتني  
ساعياً فوق حطام كان يوماً بعض ذاتي  
عائناً في الهيكل الناخر، يا تعسّ ملكي (٢)

وثمة هجوع إلى الطبيعة، شبيه بذلك الهجوع القياسي الكلاسيكي الذي طبع ويطبع الفرار الرومانتيكي من الواقع، بحثاً عن الألفة والحنوّ والأمان في أحضان الطبيعة التي تتمّ أُنسنتها، وتجسّد عناصرها، وإسباغ صفات السموّ على تفاصيلها. والراحلة، في تقديم قصيدتها «أوهام في الزيتون» من المجموعة الأولى ذاتها، تقول: «في السفح الغربي من جبل «جرزيم» حيث تملأ مغارس الزيتون القلوب والعيون، هناك ألفت القعود في أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها، وتمسح على رأسي عذبات أغصانها، وطالما خيل إلي أنها تبادلني الألفة والمحبة، فتحنّ بإحساسي وتشعر بشعوري. وفي ظلال هذه الزيتون الشاعرة، كم حلمت أحلاماً، ووهمت أوهاماً...» وتلك المجموعة الأولى صحت أيضاً عدداً من القصائد التي تشغل على موضوع العلاقة بين الفنّ والحرية، أو ربما انحباس الفنّ أو إعاقته جرّاء حجب الحرية الشخصية. صحيح أن الراحلة تتناول هذه

الموضوعة على نحو يبدو بسيطاً أو تبسيطياً أو مثالياً، بل ساذجاً عفويّاً في بعض الأمثلة، إلا أن وضع ذلك التناول في سياقاته التاريخية (أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات) يمنح فدوى طوقان ميزة صريحة على معظم قريناتها من شاعرات تلك الحقبة، لكي لا نتحدث عن عدد كبير من الشعراء أيضاً. وفي قصيدة «الصدى الباكي»، ولاحظوا ما ينطوي عليه العنوان من دلالات رومانتيكية، نقول الراحلة:

رحمة يا شاعري ، وانظر إلى أصداء روحي  
إنها في شعري الباكي استغاثات ذبيح  
إنها يا شاعري آثات مظلوم طريد  
إنها غصبات مختونق بالطواق الحديد  
كلما ضحك حُضِن الليل في صمتٍ وحزنٍ  
ومضى قلبك حيران الهوى يسأل عتي  
أرهف السمع، نجد روحي مجروح النداء  
ضارحاً في المزم: رحماك لا تظلم وفائي!

ولا نعدم في المجموعة الموضوعات الصوفية (مثل قصيدة «تهويمه صوفية» التي يدلّ عنوانها عليها، حيث تقول الشاعرة: «أنا يا رب قطرة منك تاهت / فوق أرض الشقاء والتنكيد»)، والموضوعات الاجتماعية – النفسية (مثل قصيدة «يتيم وأم»)، والثناء (لاخيها الشاعر المعروف الراحل ابراهيم طوقان ١٩٠٥ – ١٩٤١)، والمناسية (إنشاء جامعة الدول العربية، ١٩٤٥)، فضلاً بالطبع عن موضوعة النكبة واللجوء في ختام المجموعة.

غير أنّ جميع القصائد عمودية، موزونة، مقفاة، وتقليدية في عماراتها الشكلية إجمالاً، رغم التنويعات البسيطة هنا وهناك على شكل الموشح. وهكذا، سوف ننتظر ٣٣ قصيدة عمودية، وقصيدة أخرى في مستهلّ المجموعة الثانية «وجدتها»، ١٩٥٦، قبل أن ننشر فدوى طوقان قصيدة في الشكل الجديد آنذاك، «الشعر الحرّ» أو «شعر التفعيلة» كما سوف يسمّى بسبب المعجز عن بديل إصطلاحي دقيق معتبر. وليس مصادفة، على الأرجح، أنّ تلك القصيدة المجددة الأولى كانت بعنوان «شعلة الحرية»، وكانت سياسية بمعنى ما لأنها كانت «هدية إلى أمّ الأعمال العظيمة مصر الثورة في حرب السويس».

ولكن مهلاً!

هذه هي المعلومة التي تقودنا إليها المقارنة بين قصائد المجموعتين الأولى والثانية، إلا أنها ليست تماماً حقيقة الأمر كما نفق عليه عند قراءة «الأعمال الشعرية الكاملة» التي أصدرتها الراحلة سنة ١٩٩٣. ففي «قصائد من رواسب» وحدي مع الأيام، كما أسمتها طوقان، ثمة أربع قصائد تفعيلة، وقصيدة خامسة طويلة تقوم على تجريب مختلط بين العمود والشعر الحرّ. في عبارة أخرى، من

الواضح أن طوقان أسقطت هذه القصائد من مجموعتها الأولى خشية أن تتعرض لمزيد من الاضطهاد، ليس بسبب كتابة الشعر هذه المرة، بل بسبب كتابة شعر يخرج عن التقاليد ويكسر عمود الخليل. ليس ثمة تفسير آخر، منطقي في الواقع، لأن القصائد «الرواسب» تلك تنم عن نضج عال، وإدراك ذكي لمتطلبات الشكل الجديد، كما في قصيدة «أنا راحل»:

أنا راحل  
ومضى يرددها فراغ الكون حولي  
أصغيت،  
شيء من وجودي أنهك  
في ياس وثقل  
كان الصدى كالمت يسقط منه حولي  
ألف ظل  
ويدور بي  
فأغوص في ظلماته  
في ألف ليل



الاطوار الأولى من تجربة فدوى طوقان الشعرية، أي مراحل ما قبل نكسة حزيران ١٩٦٧، تفودنا إلى الملاحظة المركزية التالية: على النقيض من الافتراض الشائع في بعض النقد العربي، كانت موضوعة الحب، والقصيدة العاطفية إجمالاً، إسهام طوقان الأعمق والأكثر دلالة في حركة التحديث التي عرفها الشعر العربي على مستوى الموضوعات والأشكال في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات من القرن الماضي. وهذا أيضاً مجال ضنة الرأي الشائع الآخر الذي يرى أن طوقان «تحررت» بعد عام ١٩٦٧ من إسهام النزعة الرومانسية التي هيمنت على نتاجها قبل النكسة، الأمر الذي ينطوي على القول بأن هذا «التحرر» كان تطوراً إيجابياً نقل تجربتها إلى مصاف أعلى.

وهذه السطور تنطلق من فرضيات مغايرة لتلك التي تقيم حالة من التنازع بين الموقف العاطفي والموقف الحدائي، إذ ترى أن الخيارات العاطفية في شعر طوقان لعبت دوراً حاسماً في تطوير «جبهة حدائنة» نسائية حيوية، كانت حركة التحديث العامة بحاجة ماسة إليها، خصوصاً إزاء استئثار الخطاب الحدائي الذكوري بالقمص الأعظم من الموضوعات والأشكال والأساليب. ويقدر ما كان الخطاب الحدائي الذكوري مخولاً بتمثيل الشرائع الصاعدة والظاهرة في المجتمعات العربية، كان الخطاب الحدائي النسائي مضطراً إلى تمثيل الشرائع المهشمة والمقموعة.

والموقف العاطفي الذي اتصفت به قصائد طوقان في المراحل الشعرية الأولى، كان «خطاب العاشق في عزلة القصوى»، على حدة تعبير رولان بارت، ليس فقط لأنه كان يحمل رسالة تحرير اجتماعي،

ويرتطم تالياً بالمحرّمات الاجتماعية في البيئات المحافظة، بل أيضاً لأنه خضع لأزدراف فلسفي من جانب التيارات الحديثة التي رأت فيه نكوصاً رومانسياً (و«رجعياً» أحياناً) لا يليق بمقتضيات التهدبم الراديكالي للنصّ القديم. غير أنّ حالة العزلة هذه لم تسقط عن ذلك الخطاب وظيفته التحريرية، والتقدمة تالياً، في إغناء حركة الحديثة عن طريق الارتقاء بالنصّ الشعري النسائي.

وفي «رحلة جبليّة، رحلة صعبة» (٣)، وهو الجزء الأوّل من سيرتها الذاتية، تسرد فدوى طوقان جملة من الشروط التي خضعت لها في طفولتها وبقايتها، وكان لها أثر عميق سوف يلازم معظم محطات حياتها اللاحقة، وسيثقل بتكليف ميولها الحياتية إجمالاً، والإبداعية بصفة خاصة. فألى جانب واقعة منعها من الذهاب إلى المدرسة بسبب استلامها رسالة غرامية من فتى مراهق، وأنها واصلت تعليمها - وخصوصاً في جانب التلمذ الشعري - على يد شقيقها إبراهيم طوقان، داخل أسوار البيت العتيق المحافظ الذي كانت ترى فيه «حظيرة كبيرة تملؤها الطيور الداجنة»، نقف في هذه السيرة على سلسلة من السياقات الاجتماعية والعائلية والنفسية التي تشخصها طوقان كما يلي:

١ - «خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعدّة لتقبّلي. أمّي حاولت التخلص منّي في الشهور الأولى من حملها بي. حاولت وكررت المحاولة، ولكنها فشلت. عشر مرّات حملت أمّي، خمسة بنين أعطت إلى الحياة وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الإجهاض قطّ إلا حين جاء دوري. هذا ما كنت أسمعهما ترويّه منذ صغري». ص ١٢.

٢ - «لم تكن الظروف الحياتية التي عاشتها طفولتي مع الأسرة لتلبي حاجاتي النفسية، كما أنّ حاجاتي المادية لم تعرف في تلك المرحلة الرضى والأرتياح. وإذا كانت الطفولة هي المرحلة الحاسمة التي ترسم الشخصية وتقرّرها لما لها من أهمية في حياة الفرد، فإنّ طفولتي - لسوء الحظّ أو لحسن الحظّ - لم تكن بالطفولة السعيدة للدلالة». ص ١٨.

٣ - «أنا بُنيّتي فكانت عليّلة منهكة بحسّ الملايا التي وافقت سنّي طفولتي. وكان شحوبي ونحولي مصدراً للتنتنر والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليّ: تعالي يا صفرءاء، روعي يا خضرءاء». ص ٨١.

٤ - «كنت أتلهف للحصول على شيء غير الطعام، حلق ذهبي، أو سوار، أو فستان جميل ثمين أو دمية من دمي المصانع. كنت أتلهف للحصول على حبّ أبوي واهتمام خاص، وتحقيق رغبات لم يحققها لي في يوم ما (...) تُرى هل ربطت أمّي مقدمي إلى العائلة بالنحس الذي طرا عليها، أعني إبعاد الإنكليز لأبي إلى مصر منغياً عن عائلته ووطنه؟» ص ٢٠.

٥ - «كان التصاقني بخالتي أكبر وأعظم من التصاقني بأمي (...) كنت أتمنى دائماً لو أنني ابنة لخالتي وزوجها، وظللت أكره انتمائي إلى العائلة التي جعلني سوء الحظّ واحدة من أفرادها. لقد كنت أفضل دائماً الانتماء إلى عائلة أقلّ غنى وأكثر حرية». ص ٢٣ - ٢٤.

٦ - «وإذا كنت قد التصقت بخالتي أكثر من التصاقني بأمي، فقد كان التصاقني بعمتي الحاج حافظ أشدّ وأعظم من التصاقني بأمي». ص ٢٨.

٧- البيت أثري كبير من بيوت ناهلس القديمة التي تذكرك بقصور الحرم والحرم، والتي هُندست بحيث تتلاءم وضرورات النظام الإقطاعي ( ... ) في هذا البيت، وبين جدرانه العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة «الحرم» المؤودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي. ص ٤٠.

٨- وبدأ يتكشف لديّ الشعور الساحق بالظلم ( ... ) كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أمارس من خلاله حريتي الشخصية المستقلة. كنت أريد التعبير عن تمردٍ عليهم بالانتحار.. الانتحار هو الوسيلة الوحيدة، هو إمكانيتي الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل. ص ٥٧-٥٨.

٩- «أنا من الناحية الأخرى، فقد تموّدت على الانكفاء على النفس والغياب داخل الذات. رحت أتحصن بالعزلة. كنت مع العائلة ولكن حضوري كان في الواقع غياباً إلى أبعد حدود الغياب. كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه، ولقد ظلّ هذا العالم موصوداً أمامهم ولم أسمح لأحد باكتشافه. ص ٥٨.

١٠- «ثم أصبح أنا نفسي غريبة عن نفسي، وأظنّ أكرر في تفكيري الصامت هذا السؤال: من أنا؟ من أنا؟ وأردت أن اسمي في تفكيري عدة مرات، ولكن اسمي كان يبدو لي غريباً عني ولا يدلّ على أي شيء. وهنا كانت تنقطع صلتني باسمي وبنفسي وبكلّ ما حولي، وأغرق في حالة غريبة جداً من اللاحضور واللاشعور». ص ٥٩.

١١- «هكذا قام خصام لا هنده فيه بين نفسي المقهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهّم الذي أحياء، بما أوجد في نفسي انقصاصاً شقياً إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلماً خاضعاً، ونصف كان يردد ويهزّ تحت السطح ويكاد يذتر نفسه». ص ٩٥-٩٦.

١٢- «وأصببت بمرض بغض السياسة ( ... ) إذا لم أكن متحررة اجتماعياً، فكيف أستطيع أن أكافح بقلمي من أجل التحرر السياسي أو العقائدي أو الوطني؟ وظلّ يحوزني الاختمار السياسي، كما كنت أفترق إلى البعد الاجتماعي. لم يكن لديّ سوى ذلك التجمّد الأدبي، وكان يُبعداً ناقصاً». ص ١٣٣-١٣٤.

والحق أنّ مختلف تيارات النقد النسوي، لا تحتاج إلى «وصفة» أفضل من هذه السياقات القياسية، لكي تقرأ نصوص فدوى طوقان في ضوء توليف الفهر التي خضعت لها المرأة، ولكي تجد في لجزئها إلى كتابة الشعر مظهر تمرد على النظام البطريكي، وحالة انعتاق في الأساس. غير أنّ المرء لا يحتاج إلى استنهاض النقد النسوي لكي يدرك وظيفة هذه السياقات، إذ ليس في وسع أيّ تحليل نقدي أن يتجاهلها، حين تأخذ صفة مؤشرات كبرى دالة على طبيعة المحيط النفسي والشعوري والفروي، فكيف بالمحيط الاجتماعي والسياسي، الذي تحرك فيه نصّ فدوى طوقان الشعري منذ التجارب الشعرية الأولى وقصائد مجموعة «وحي مع الأيام»، إلى نقلة النضج المتميّزة في المجموعة الثانية «وجدتها»، ثم النقطة الأكثر أهمية في المجموعة الثالثة «أعطنا حباً»، وصولاً إلى مرحلة ما بعد حرب ١٩٦٧ والمجموعات اللاحقة.

وهناك قصيدة واحدة مبكرة بعنوان «حياة»، من المجموعة الأولى، تكفي بذاتها لالتماس الكثير من الأسباب التي تسوّغ ترقية المياقات الاجتماعية والنفسية التي عاشتها فدوى طوقان إلى مرتبة العوامل الكبرى الصانعة لموضوعات النص الشعري، ولقسط كبير من خياراته الشكلية أيضاً. ففي هذه القصيدة تقول طوقان:

حياتي دموع  
وقلب ولوع  
وشوق، وديوان شعر، وعود  
حياتي، حياتي أسى كلها  
إذا ما تلاشى غداً ظلّها  
سبيقي على الأرض منه صدى  
يردد صوتي هنا منشداً:  
حياتي دموع  
وقلب ولوع  
وشوق، وديوان شعر، وعود

وبعد أن تنتقل الشاعرة من حياتها إلى حيوات أحبائها الذين طواهم الشرى، ثم إلى روح والدها، وروح أخ كان لها نبع حنان وحب، تعود من جديد إلى شبابها المعبّ، وأشواقها المطوّقة، وروحها التي تفزع للشعر سلوة، ثم تخلد إلى حصيلة استجماعية تمزج علاقات الحياة والفن، فنقول:

وأجذبُ عودي  
لقلبي الوحيد  
فتخفق أوتاره باللحون  
تهدهد قلبي وتجلو شجوني  
بفتي وشعري وألحان عودي  
أصارع آلام عمر شهيد  
وهذا نشيدي  
نشيد وجودي  
سبيقي ورائي صدها يعيد:  
حياتي دموع  
وقلب ولوع  
وشوق، وديوان شعر، وعود

إذا كانت نبرة الشجن العميق وتأمل الذات والوجود على نحو رئائي هي الخط المركزي المهمين على القصيدة السابقة، فإن نبرة خفيفة من التحدي تصنع الخط الثاني في موضوع القصيدة، والذي يتمحور حول لجوء الشاعر إلى الفن (إذ تقول: «بفتي وشعري والحان عودي/أصارع آلام عمر شهيد») بوصفه خشبة الخلاص ونشيد الوجود. وليس بغير مغزى خاص أن نبرة التحدي هذه لا تقتصر على خيار الموضوع وحده بل تنتقل إلى خيار الشكل، الذي لا يعتمد هنا البيت ذا الشطرين المتساويين، بل يراوح بين الموشح والتنويع المتباين في عدد التفاعيل، فضلاً عن كسر رتابة القافية وتنويع هندستها. صحيح أننا لا نعثر في مجموعة «وحدي مع الأيام»، على الكثير من القصائد الشبيهة بـ«قصيدة حياة» هذه، خصوصاً من حيث تكامل الموضوع مع الشكل، إلا أن ما له دلالة بالغة الأهمية أن هذا التكامل تكرر على الدوام في كل القصائد التي كانت موضوعاتها تطلق نبرة التأمل الوجودي، المتمزج بحس التمرّد واللجوء إلى الخلاص الفتي. هذه هي حال قصائد مثل «إلى صورة»، «نار ونار»، «وأنا وحدي مع الليل»، «في سفح عيبال»، و«على القبر». وكان فدوى طوقان كانت تقوم بما يشبه التمارين الأولى على النقلة التي ستشهدها المجموعة التالية في مستوى المحتوى والشكل، حين ستكتسب نزوعاتها الرومانسية طابع طرح الأسئلة الفلسفية حول خطاب العشق، وإطلاق هذا الخطاب في دائرة حسية أكثر وضوحاً، واعتماد شكل التفعيلة على نحو أكثر استقراراً وصفاً.

وعلى سبيل المثال، في قصيدة «ذاك المساء» من المجموعة الثالثة، ثمة مقطع استهلاكي يذكّر بأصفي وأفضل ما أعطى «الشعر الحز» آنذاك، حتى أن المرء يكاد يتذكر الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في ثنايا هذه السطور:

ذاك المساء  
والشارع الممدود تسحب فوقه شمس الخريف  
حزماً يقاها من ضياء  
والصمت يحتضن المكان سوى رفيف  
أشجاره، وخطى لبعض العابرين  
ساروا هناك على الرصيف  
ساروا بلا هدف بلا قصد  
حيارى تائهين  
لم أدر فيم وقت، فيم تسمّرت  
قدمي على ذاك الرصيف  
لم أدر ماذا شئتني عند الجدار  
هل كنت أبحث في ضياعي عن وجودي؟



هل كنت في قلق الحياة

ذلك المساء

أسمى بأعماقي إلى شيء بعيد

أسمى إليه، أود لو ألقاه لكن..

لا أراه؟

والمستوى الرفيع من الاستقرار الوجداني الذي توفر في قصائد مجموعتي «وجدتها» و«أعطنا حباً»، ثم بعدئذ في المجموعة الرابعة «أمام الباب المغلق»، ١٩٦٧، كان في الآن ذاته قد اقترن بانخراط فدوى طوقان في حركة التحديث الشعري العربية عند نهاية العقد الرابع وبدايات العقد الخامس من القرن الماضي. والشكل هنا لم يكن مجرد مجازاة لـ «موضة» العصر في استخدام التفعيلة بدل البيت، بل كان جزءاً لا يتجزأ من خدمة الرسائل العاطفية والاجتماعية والثقافية، الكامنة عميقاً وراء نصوص شعرية تكتبها شاعرة امرأة عاشت أجواء محافظة، وخضعت لشروط نفسية تدميرية، وصودر وجدانها مراراً.

وفي ظني أن اندماج التمرد الوجداني بالتمرد الشكلي في قصائد مجموعة «أعطنا حباً» بالذات، كان إسهام فدوى طوقان الأكبر في حركة التحديث الشعري العربية، ولعله مثل العنصر الأهم في الدور الريادي الذي شغلته ضمن حركة ما سُمي «الشعر الحر» إجمالاً، وضمن الحركة الأضيق للشاعرات العربيات النساء بصفة خاصة، وهي الحركة التي أطلق عليها محمود درويش تسمية «الثلاث الشعري النسائي»: نازك الملائكة، فدوى طوقان، وسلمى الحضرأ الجبوسي. ولأن ذلك الاستقرار على صعيد الوجدان والشكل كان يرسخ مفهوماً ناخباً للعاطفة النسوية، ومضاداً من جانب آخر للمفهوم المائع الاستسلامي أو المفهوم الشهواني البهيمي، فقد كانت فدوى طوقان تعبد الطريق أمام ما اعتبره «حادثة عاطفية».

وهذه الحادثة العاطفية تقدمية بالضرورة لأنها إنما تعيد تصحيح الموقف الاجتماعي المتخلف من قضايا الحب والفن والحرية عند المرأة، ولأنها أيضاً تعيد تصحيح التنظيرات الحداثية التي تمجد فتح ملقات النفس البشرية والمزيد من الانفتاح على ذات الفتان، ولكنها في الآن ذاته تزدرى النزوع العاطفي في النعت النسائي بصفة خاصة. وفي خمسينيات القرن الماضي لم يكن من السهل على شاعرة محاطة بكل هذه القيود أن تضرع هكذا:

أعطنا حباً، فبالحب كنتوز الخير فينا

تفجّر

وأغانينا ستخضر على الحب وتزهر

وستنهّل عطاء

وثرأ

وخصوية  
أعطينا حثياً فنبنني العالم المنهار فينا  
من جديد  
ونعيد  
فرحة الحبيب لدينا الجديدة

ومن المدهش أن بعض النقاد العرب أخذوا على فدوى طوقان نزوعها العاطفي هذا (٤)، وفاتهم أن يلاحظوا طبيعة الرسالة الثقافية الجبارة التي انطوى عليها ذلك النزوع، سواء في الجانب السوسولوجي المحض، الذي يتيح للشاعرة المرأة أن تمارس الحق في تحرير صوتها وروحها وجسدها، دون أن تضطر إلى قمع مشاعرها الأنثوية أيّا كانت، أو في الجانب الإبداعي الذي يخصص حقها في التشريد الوجداني الطليق خارج سرب الموضوعات «الجنسية» للشعراء الرجال (وهي الموضوعات التي كانت، في معظمها، مجرد استنساخ لموضوعات الحدأة الغربية). وكشوفات النقد النسوي المعاصر أثبتت أن تلهف تيارات الحدأة على قمع الخطاب العاطفي، إنما كان يستهدف تحسين شروط ممارسة اللعبة القديمة في ترويض النصّ النسائي.

وكانت سلمى الحضر الجبوسى قد اعتبرت، ودون كبير تردد، أن «الدور الأكبر الذي لعبته فدوى طوقان في الشعر العربي الحديث هو تحريرها المبكر للعنصر الإيروتيكي». ولقد عثدت الدرب أمام الصديق العاطفي، قبل أن يفعل ذلك الشعراء الرجال (٥). وإذا كان ما تطلق عليه الجبوسى صفة «العنصر الإيروتيكي» لا يبدو واضحاً تماماً في أي من مجموعات طوقان الشعرية، على الأقل بالمعنى المتعارف عليه في تمييز النصوص الإيروتيكية، فإن الجبوسى لا تجاهب الصواب البتة في امتداحها تعبد طوقان دروب الصديق العاطفي.

وهكذا، فإن أعمال طوقان الشعرية في المراحل التي سبقت نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧، لم تكن أقل قيمة من أعمالها اللاحقة («الليل والفرسان»، ١٩٦٩؛ «على قمة الدنيا وحيداً»، ١٩٧٣؛ «تموز والشيء الآخر»، ١٩٨٧؛ و«اللمح الأخير»، ٢٠٠٠). وإذا كانت الشاعرة قد تطوّرت في جانب كبير أساسي هو القصيدة السياسية، فإن الفضائل الفنية لقصائد المجموعات الثلاث الأولى ظلت مارية المفعول، وظلت رسائلها الإبداعية والثقافية تلعب دوراً بالغ الحيوية، في رفق حركة التحديث الشعري بصوت نسائي بالغ الخصوصية، فريد في إصراره على غناء الذات، وترقية الموقف العاطفي إلى حالة إنسانية كونية تخلق في النصّ بنية شعرية كثيفة، تبدأ من ذات الشاعرة، ويصعد موضوعات فردية أو جماعية، ولكنها في الحالين تظل قادرة على استدراج المتلقي إلى منطقة مشتركة من اندماج الذات في الجماعة.

وشخصياً أميل إلى اعتبار «أعطينا حباً» أفضل مجموعات الشاعرة، قبل نكسة حزيران وبعدها، ويصرف النظر عن تراجع القصيدة العاطفية لصالح القصيدة السياسية. ففي هذه المجموعة تتحرك موضوعات فدوى طوقان في حقول واسعة من معطيات الصديق العاطفي الذي ميّزها على الدوام،

وثمة تلك الفوارق المتقاطعة أو المتلاقية بين ذات الأنثى وذات الرجل؛ وحالات التناظر بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية، كما تدور في وجدان امرأة حقيقية منفتحة على العالم بأسره؛ والتفاصيل البهيجة أو الكئيبة لحياة يومية لا تبدو معقدة أو ميتافيزيقية أو غامضة، ولكنها في الآن ذاته حية ونابضة ومتحركة؛ وثمة أغنية للبيعة وأخرى للسجين؛ يوم للثلج ويوم للبحر؛ وبرهة للنسيان وأخرى للهزيمة.

وفي غمرة هذا التعدد في الموضوعات والأغراض والمواقف العاطفية، كان نصّ فدوى طوقان لا يكفّ عن الوصول إلى قارئه وقارئته، وكان يأتي إليه وإليها من منطقة دفيئة في التاريخ الاجتماعي، ليمسّ منطقة أخرى دفيئة في أغوار التاريخ النفسي، تماماً على النحو المعقد الذي تصفه في قصيدة «الإله الذي مات» :

غير أنا  
كان في أعماقنا خوفٌ جهلنا كنهه  
كان خوف ينزوي في عممة النفس  
ويخفي وجهه  
عن مصبِّ الضوء، لكنّا تجاهلنا  
وأغمضنا العيون  
وتناسيناه فيها  
وأتيناه

### ■

أعيد التشديد على ما سبق ذكره أعلاه: الشكل عند فدوى طوقان لم يكن مجرد مجازاة لـ «موضة» العصر في استخدام التفعيلة بدل البيت، بل كان جزءاً وظيفياً يخدم الرسائل العاطفية والاجتماعية والثقافية، التي تنقلها نصوص شعرية تكتبها شاعرة امرأة عاشت أجواء محافظة، وخضعت لشروط نفسية تدميرية، وصُودر وجدانها مراراً. الشكل، إذًا، كان سمة وظيفية، وذلك رغم أن الراحلة لم تعابه كثيراً، أو لعلّ اللاحق للقول: إنها حافظت على خيارات محدودة في الأداء الشكلي: ١- لم تتخلّ عن العمود كلما وأينما اقتضته أغراض القصيدة (كما في «مرثية» و«أنشودة لنا» اللتين تاتيان في القصائد الأخيرة من مجموعة «تموز والشيء الآخر»).

٢- جربت تطوير قصيدة التفعيلة، على نحو بالغ الحذر إجمالاً، ودون كبير حماس في الواقع (كما في قصيدتها «من صور المقاومة» في مجموعة «الليل والفرسان»، حيث تنوّع التفاعيل بين مقطع شعري وآخر، فتحقق في بعضها نجاحاً مدهشاً، وتبدو التجربة عائرة وشكلية في بعضها الآخر).

٣- كسرت تقليدها المفضل في الوصف، وبناء المشهد الطبيعي الخارجي أو النفسي الداخلي،

فكشبت القصيدة التي تسرد حكاية من نوع ما، وجرت القصيدة الواحدة الطويلة، أو مجموعة القصائد التي تنظم تحت موضوع واحد.

٤ - تجاسرت، في نماذج محدودة العدد، على كسر اعراف الوزن، عموداً أو تفعيلية، كما في قصيدتها «كوابيس الليل والنهار»، من مجموعة «على قمة الدنيا وحيداً»، حيث تمزج الوزن بالنثر، والتقرير الصحفي بالعريضة المرفوعة إلى قوات الاحتلال، كما تستخدم اللغة الإنكليزية والعبرية.

٥ - ظلت عماراتها الإيقاعية بسيطة متماثلة، يندر فيها التنويع أو النقلات المبالغية، فلا تأخذ القصائد صياغات إنشادية إلا في حال الرثاء أو كتابة نشيد مباشر.

٦ - ظلت تخطيطات التقفية شبه تقليدية ومتماثلة إجمالاً، إلا في حالات نادرة.

٧ - كذلك ظلّ السطر الشعري، حين لا يكون شطراً أو بيتاً، قصيراً مشدوداً مقتضداً، متكشف الجاز، وخالياً بصفة عامة من ألعاب الصوت، أو بناء الجملة ضمن هندسة خاصة تعتمد على الترادف أو التكرار أو المفارقة...

في عبارة أخرى، كانت الشاعرة الراحلة أقلّ اكتراناً بالشكل، وأكثر اعتناء بالمحتوى، لأنها ربما كانت ترى أن معركة الشكل خُسمت، أو هي ليست هاجس الشاعرة المرأة، في مقابل المعارك الكبرى التي تجابه الشعر النسائي على صعيد الموضوعات، واختراق هذه أو تلك من المحرمات (التي لم تتردد في تسميتها بالـ «تابوهات»)، وحرية الخوض في المسائل الحساسة التي تخصّ تحرّر المرأة، بوصفها امرأة وشاعرة في آن معاً. وفي شهادة حديثة العهد، تقول الراحلة في وصف بعض خصوصيات، أو مصاعب وعراقيل، تجرّبها كشاعرة امرأة:

«ورائي الآن مسيرة شعرية بعيدة المدى. لقد جئت في زمن كان شعر المرأة فيه بدعة، ونحن لو رجعنا إلى موروثنا من الشعر النسائي، لوجدناه يقتصر على شعر الرثاء فحسب (...). في المشرق ظلّ كبح مشاعر المرأة ومنعها من البوح، هو التقليد السائد الذي بقي قائماً حتى الخمسينات من هذا القرن.

«لقد ظلّ أدبنا وشعرنا النسائي يخاف أن يتكلم أو يبوح، وظلّ ينقصه الإحساس العنيف بوحدة الذات، والاندفاع اللاشعوري إلى البوح والتعبير شعراً أو نثراً، أو بتعبير أصحّ ظلّ ينقصه الجنون الوهاج الذي يجعل الشاعر يكسر حواجز الخوف، ولا يتردد في التضحية بكل شيء من أجل التعبير. «حين بدأنا نحن شاعرات الأربعينات انطلاقتنا في فضاء الشعر، وكنا قلة قليلة، كان علينا أن نخوض فترة مترججة مضطربة، وكنا ندرك أقوى إدراك أننا نشقّ طريقاً صعباً غير ممدّد، وأن شاعرنا أكثر توهجاً ستسطع بعدنا وقضيء. إلا أننا كنا نعرف أن باستطاعتنا أن نغمض عيوننا في شبه ارتياح. فذلك ما كنا نستطيعه في حدود زماننا وظروفه الاجتماعية والثقافية» (٦)

وحين أغمضت فديوى طوقان عينيها للمرة الأخيرة، في شهر كانون الأول ٢٠٠٣، كنا نعلم - أكثر منها ربما، أو أبعد مما يسمح تواضع النفوس الكبار - أن منجزها الشعري متنوّع، غنيّ رفيع، وبمنحها

الحق في ما هو أثنى من إغماضة عين في شبه ارتياح: يمنحها الخلود والريادة، والمقام المديد في وجداننا وعاطفتنا وذائقتنا الجمالية، ليس أقل.

### إشارات:

- (١) سلى الحظراء الجيوسي: «الاجتماعات والحركات في الشعر العربي الحديث»، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠١. ص ٦٠٤-٦٠٥.
- (٢) جميع الاقتباسات الشعرية من: فدوى طوقان، «الأعمال الشعرية الكاملة». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣.
- (٣) فدوى طوقان: «رحلة جبلية، رحلة صمية»، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ١٩٩٩.
- (٤) هذا، على سبيل المثال، رأي شاكرو النابلسي في كتابه «فدوى تشتبك مع الشعر». والمجدير بالذكر أن الناقد المصري أنور المعداوي كان، على العكس، قد نصح فدوى طوقان بالإكثار من القصائد العاطفية والتخفيف من قصائد الرثاء والقصائد السياسية، انسجاماً مع موله النقدي إلى «الأداء النفسي» في القصيدة.
- (٥) انظر مقدماتها للترجمة الإنكليزية لسيرة فدوى طوقان:  
"The Mountainous Journey: An Autobiography." Trans. Olive Kenny, The Women's Press, London 1990. P x.
- (٦) كلمة فدوى طوقان في مناسبة تكريمها: «كتاب جرش ٢٠٠٠»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١. ص ٩.



## عبد الرحمن منيف : الكتابة الروائية كسيرة فكرية

### فيصل دراج

وضع نجيب محفوظ في ثلاثيته الشهيرة أشياء من سيرته الذاتية، محدثاً عن نفسه طفلاً وصبيّاً وطالِباً في كلية الفلسفة، متماهياً بـ «كمال»، القلق المتوتر المسكون باللايقين والمغترب بين آخرين، يتوزعون على الاغتراب والامثال اللطمين إلى العادات المتوارثة. وإذا كان في صورة المغترب اللامقيد ما يفصح عن مجتمع متعدد بعيد عن الانغلاق، فإن في سيرة التلميذ المغترب ما يرد إلى ثورة ١٩١٩، التي حافظ محفوظ على انتسابه إليها بلا مساومة. وهذا الانتساب جعل الروائي العجوز يرى إلى «ثورته» بحنين كبير في آخر رواياته «يوم قتل الزعيم»، بعد أن جعل منها بعداً وطنياً - أخلاقياً ثابتاً في روايات سابقة : «ميرamar»، ثروة فوق النيل، الشحاذ» ..

التبست سيرة محفوظ الفكرية بثورة عابثها صبيّاً واندرج في تداعياتها شاباً، وتامل انطفاءها كهلاً وشيخاً. بقيت «ثورة سعد» هي المرجع الأصلي، الذي تعود الرواية إليه، وتشتق منه سيرة ذاتية فكرية، صريحة أو مضمرة. على خلاف محفوظ، وفي زمن جيل روائي لاحق، ستأتي السيرة الذاتية، الصريحة أو المضمرة، من علاقة المثقف المغترب بسلطة قاهرة، تنهى عن المبادرة والاختيار، وترى في السجن أداة تهذيب وتصويب. وعن هذا المصير، الذي حوّم فوقه القمع السلطوي، كتب صنع الله إبراهيم في «تلك الرائحة» و«لجمة أغسطس»، وجمال القيطاني في «الزيني بركات» وغالب هلسا في «الضحك» و«الحماسين»، حيث الفرد منقسم والرغبة محاصرة، والتحقق الذاتي مؤجل.

تشكّل السلطة السياسية المرجع الأكثر سيطرة في الرواية العربية، كما لو كانت شراً وبهاء ولعنة، تتمتع الفرد، وتعتقل المجتمع، وتدمر القيم، وتحفل بصمت القبور. وعن هذه السلطة وفي مواجهتها، تحدثت روايات غالب طعمة فرمان والطاهر وطار ومحمود الورداني وهاني الراهب والياس خوري ومؤنس الرزاز وغيرهم الكثير.. وبسبب التعارض بين ما تتطّلع إليه السلطة وما يرى إليه الروائي - المثقف ترجمت الروايات العربية، وباشكال لا متكافئة، سيراً فكرية ذاتية مقنّعة، كان يندد الطاهر

---

فيصل دراج، كاتب وناقد فلسطيني يقيم في دمشق.

وطار بعسف أحادية الرأي القاتلة في «اللاز»، وأن يرثي فؤاد التكرلي زمن القيم الجميلة في «الرجع البعيد»، وأن يشكو محمود الورداني أوجاعه إلى «أحمد عربي» في «الروض العاطر»... اختلطت سيرة السلطة بسيرة الروائي المغترب، الذي تختلس منه السلطة أشياء كثيرة، تاركة له «رطوبة المختلّل» أو دفعه القليل.

لا تختلف رواية عبدالرحمن منيف (١٩٣٣-٢٠٠٤) عن غيرها، فالسلطة السياسية ثابتة من ثوابتها، ونقد السلطة ثابت قبل غيره، واقتفاء آثار الزمن السلطوي قوام مشروعه الروائي كله. مع ذلك، فإن فرقاً محدداً يميّز منيف من غيره: انتسب في شبابه إلى تجربة سياسية وعدت بأزمة التحرر الإنساني المختلفة، وانتهت إلى صناعة الإذعان المجتمعي، بشكل غير مسبوق.

## ١- منيف الكتابة والتطهر من ماضٍ مغادع:

في نقده لعالم عربي يتداعى، تحدث عبدالرحمن منيف، ذات مرة، عن: «جو السياسة الأمية والمتقلبة التي تغمر الساحة العربية من أقصاها إلى أقصاها»، وعن «سيطرة نمط من السياسيين الذين يتصفون بالتشااطر والقسوة الانتهازية، وصولاً إلى الحسة في آن واحد». تتصف لغة الروائي بغضب لا ينقصه القرف، وبتشاؤم لا اقتصاد فيه، لأن التشااطر السلطوي المتوّج بالخسة يفسد العالم العربي كله. يحيل الكلام الفاضب على عالم ارتاح إلى نعمة اليأس، ويتضمن بعداً ذاتياً خالصاً، فقد عرف منيف عن قرب النمط السياسي الذي أصابه، لاحقاً، بالقرف. فما كان، في زمن، يحجب التشااطر ويصرّح به أهداف سامية «أسقط الأهداف، في زمن لاحق، واستبقى التشااطر.

ينتمي منيف إلى جيل من المثقفين العرب همّهم «سقوط فلسطين»، فبحث عن بديل فكري - سياسي يرد على الهزيمة ويستعيد فلسطين عربةً خالصة. وكان البديل الموعود هو «العروبة المنظمة»، التي يبعث جثثها سلطةً قومية، وتستنبت قواها القومية من السلطات المتعددة وحدةً عربية. انتسب عبدالرحمن، مثل كثيرين غيره، إلى البديل الموعود وناضل في صفوفه، وانتقل مكرهاً من بغداد إلى القاهرة، وأعطى، فرحاً، جزءاً من شبابه وهو يتطلع إلى «عاصمة الأمويين»، وبلغت إلى «عاصمة العباسيين». وسواء كان في أطراف العاصمتين ما يبعث أحلاماً عريضة، أو يوفظ أوهاماً لها ملمس الأحلام، فقد رأى منيف، الذي عاش حياته كلها صادقاً، إلى مستقبل يحزّر العرب من عادة الهزيمة. اعتنق «الشباب القومي»، في ذلك الزمن، جولةً لاساطع الحصري، بدا مبهرًا. فحين سئل «الفيلسوف القومي» عن سبب هزيمة الجيوش العربية في حرب ١٩٤٨، وهي سبعة، أجاب: «هزمت لأنها سبعة». كان في الجواب ما يقتصر النصر، وكان النصر في إذابة الجيوش في جيش مفرد، وكان المفرد العربي قوام البديل الوعيد، الذي ارتبط به عبدالرحمن مدة ليست قصيرة.

بدأ منيف مثقفاً قومياً، جمع بين العقيدة والتحزب، وجمع أكثر بين التحزب وحس المبادرة. وهو ما جعله يعيش التحزب من الداخل، ويتأمل العلاقات بين المبادئ والرجال، ويختبر «ساسة المستقبل»، الذين سيعتقلون المبادئ، ويحزرون التشااطر. وعن الاختبار المرطوب، صدر حكم عارف لا اختراع فيه ولا تجريد، وجاءت تلك الثبرة الغاضبة، كما لو كان الرجل، الذي عاين المادبة وعافتها نفسه،

يدفع عن نفسه تهمة «التشاثر»، ويدافع عما آمن به وعيث به «المتشاثرون». تنطوي النبيرة على نقد، ونقد ذاتي، وتبرؤ وتطهير، وتعلن عن انزياح نهائي من المادية الملوثة إلى أرض مغايرة. انزاح منيف من حيز «السياسي المحترف» إلى فضاء الكاتب الناقد، الذي يدافع كتابةً عما تطلع إليه، ويكتب عن الذين عطلوا أحلامه الأولى. كان، في الانزياح المأساوي، يستبقي الجوهري ويندّد به القسوة «الرخيصة»، وينتقل من عقيدة جامدة محدودة العناصر، إلى منظور فكري طليق يتضمن القومي والتنويري والماركسي.. والواضح في هذا كله هو خيار الكتابة، التي تتحزّب بعيداً عن الموائد، وتعيد للتحزب معناه النبيل. لهذا كتب منيف الرواية والمقالة والسيرة والدراسة التاريخية، وعن الرسم أكثر من دراسة وكتاب. كان يكتب حرّاً ويحاور، بحرية أكبر، قارئاً محتملاً، يبني «الفكرة القومية» على مفهوم «المواطنة»، ويشتق السياسة من الحوار الجماعي، لا من إرادة فردية «أمية ومتقلّبة».

وضع استبقاء الجوهري، كما التنديد بالانتهازية القاسية، في رواية منيف سيرة فكرية مقنّعة، تتحدث عن الغايات المخذولة، وعن أسباب خذلانها المتوالة، فمن عرفهم الروائي في فترة التشاثر الملقّع، استمروا، لاحقاً، لعقود طويلة. ومع أن رواية «شرق المتوسط»، التي جاوزت اثنتي عشرة طبعة، تُقرأ كـ «رواية سياسية»، تتدّد بقمع سلطوي غير مسبوق، فإن فيها احتجاجاً على «مآل قومي» وعد، ذات مرة، بالحرية. صدّق منيف الشاب، المتنقل بين بغداد والقاهرة ودمشق، شعارات انتمى إليها، وكفّر بها أصحابها «حين احتكروا السلطة وانتهروا إلى الخراب». ولهذا لا ترصد رواية منيف «السلطة الواعدة»، في وجوهها المختلفة، إلا لترصد فيها غايات كبرى انتظرها الروائي ولم تات، فراها كتابة وسجل في الرثاء وقائع ماضٍ ذاتي مغدور.

كان الخطاب القومي المبكر قد جعل من «الوحدة العربية» هدفاً مقدساً، وه «أرجات» السلطة المتحققة الهدف المقدس واحتفت بالسجون. لم تعد السلطة، التي تغدو «نظرياً» قومية حين تحتلها «العروبة المنظمة»، وسيلة إلى غاية تتجاوزها، بل تحولّت إلى وسيلة وغاية معاً. أجمت الوسيلة - الغاية أهدافها المباشرة لها، حيث السلطة هي للثروة، والجهاز السلطوي هو الذي ينتج ديمومة السلطة ويعيد فيها إنتاج الثروة المتراكمة. ولأن السلطة - الثروة تصور «عثماني» قديم منقطع عن الزمن الذي أنتج «القوميّات الحديثة»، كان على السلطة - الثروة أن تستأنف الممارسات العثمانية، وأن تجعل «السجن» مرتكزاً سلطوياً جوهرياً. بهذا المعنى، فإن السجن، وهو موضوع عبدالرحمن في «شرق المتوسط» وفي «هنا والآ...» أو شرق المتوسط مرة أخرى، يحمل دالّتين متكاملتين: فهو إلغاء للحدائث القومية التي تستبدل به الرعية العثمانية شعباً عربياً يتطلع إلى الحرية، وهو تعبير عن «اللاشرعية» لأن السلطة الشرعية، التي تقبل بالاختيار الشرعي وتعرض عن الاحتكار القهري، لا تحتاج إلى السجون.

استنكر منيف في «سلطة شرق المتوسط» انزياحاً يدمر الأهداف القومية وشروط الحدائث الاجتماعية. وبسبب هاتين الممارستين، اللتين أجهزتا على مشروع «العروبة المنظمة» الذي تلا سقوط فلسطين، جاء الغضب الشديد الخائق في رواية عبدالرحمن، الذي أملى عليه أن يعيد كتابة «شرق



المتوسط، بعد أكثر من عقد على ظهورها، دون أن يكون في الإعادة كيف جديد، كما لو كان يصفي حساباً ينتهي على التصفية. استنكرت «الهنا والآل» ما استنكرته «شرق المتوسط»، واستنكرت الروايتان نظاماً تسلطياً التهبست فيه، بشكل مأساوي، «القومية العربية» بالقمع الموسع. بل إن منيف، حين قاسم جبرا إبراهيم جبرا تجربة الكتابة المشتركة في رواية «عالم بلا خرائط»، وقع من جديد على موضوع القمع، مبعداً الروائي الفلسطيني عن جماليات «البطل الذي لا يهزم»، واضعاً بين يديه سؤالاً سلطوياً مرعباً قاده، لاحقاً، إلى رواية كافكاوية عنوانها «الغرف الأخرى».

تأمل منيف في «شرق المتوسط» سجناً مزدوجاً: سجناً صغيراً عناوينه الضمحية والجلاد والزنازة، وسجناً كبيراً هو مجتمع «المواطنين» الذين لم يدخلوا السجن بعد. وإذا كان في: الأرض - السجن ما ينفي الوطن - المواطنة، فإن في الجلاد المصنم ما يهزم الفكرة القومية، قبل أن يذهب «جندها» إلى فلسطين. لهذا تستولد رواية «حين تركنا الجسر» الهزيمة من السلطة، وترى في السلطة ذاتها وجه الهزيمة الأكبر. وهذا ما دعا الروائي إلى أن يؤسس روايته، التي تحيل على هزيمة حزيران الشهيرة، على مجاز الخصاص، إذ للمقاتل «مخصي»، وإذ إخصاء المجتمع شرط وجود السلطة وديمومتها. بيد أن الرعب الإنساني، الذي تسرده الرواية باقتدار كبير، لا يقوم في مجاز فكري قوامه العقم والخصوبة، بل في ذلك الخراب الروحي الشامل الذي يستوطن المهزوم «الذي لم يقاتل». ولعل قيمة الرواية كلها تكمن، فنياً، في تخليق الروح الإنسانية المعطلة، متوسلة جملة من الإشارات الدالة المتكاملة. فالشئ صقيعي في برودته، والأرض موحلة، والصيد التائه يحارس بطولته على كلب بالئس، والطريدة متوهمة، والطلقات خائبة، وأطراف الأجداد هاربة... ولهذا تحضر بطولة الكلام مؤنثة للصيد المتوحد، تقنياً، مونولوجاً داخلياً شاسعاً، ومعلنة، على مستوى المعنى، عن روح مهزومة تحسن الكلام ولا تحسن تسديد الطلقات. في هذه الشخصية المهزومة، كما في شخصيات من روايات أخرى، يؤكد منيف دور السلطة القائمة كخالف جديد، يحو المطابع الإنسانية السوية ويستبدلها بأخرى، غادرتها العفوية والمبادرة والبراءة، واستقر فيها العقم والشلل والتهيه المنفتح على الموت والخراب.

بعد خطاب روائي يساوي بين السلطة والهزيمة، يأتي خطاب يستكمل ما قبله، يساوي بين السلطة والموت، وبين السلطة القاتلة والحدانة الفاسدة. أقام منيف روايته «النهايات» على جملة من التعارضات القاطعة بين السلطة ونقائصها: عارض السلطة الملوثة بالصحراء الطاهرة، والصيد القاتل بالصيد الطبيعي وابن المدينة الكاذب بابن الطبيعة «البريء»، وحيوانات الصحراء الطليقة بفحش السلطة بسياراتها وطلقاتها ولهوها العابت وقسوتها المرعبة... ولهذا تعلن «النهايات» في نهايتها عن موت زمن البراءة وانتصار زمن السلطة، وعن موت الطبيعي والفطري والأليف، وانتصار الهجين والمصنوع والزائف... بيد أن منيف، وقد نصب الصحراء أصلاً تقياً مقتولاً، يرفع التنديد بالسلطة إلى مستوى «التكفير»، ذلك أن الأصل مقدس، وأن قاتل المقدس ينتهك المحرمات جميعها، وأن المكان - الأصل مرجع الحياة، وأن اغتيال المكان تحالف مع الموت ونصرة له. انتهى منيف في «النهايات»، وهو يقارن بين طلقات السلطة وعيون الغزلان القتيلة، إلى منظور متشائم مغلق، يقرن بين السلطة والموت من ناحية، ويعلن عن انتصار الموت على غيره من ناحية ثانية. وقد يبدو، ظاهرياً، أن في

منظور الروائي ما لا يتألف مع رؤية مغلقة التشاؤم، ذلك أن التحريض واسع وشديد الاتساع في خطاب روائي، يكتب «السياسة» أدباً ويحوّل «الأدب» إلى سياسة أخرى. مع ذلك، فإن في خطاب الرواية ما لا يطابق خطاب الروائي، كما لو كان التشاؤم العميق قال ما يريد أن يقول، تاركاً للروائي فسحة يستولد منها الأمل. ولن يختلف الأمر كثيراً في رواية «مدن الملح»، في أجزائها الخمسة، التي توهم بتأويل جاهز سريع، يأتي من النفط والسلطة للمنطقة والشركات الأمريكية والمستشارين الذين يأتون ولا يذهبون... غير أن في القراءة للمتعملة ما يتجاوز التأويل «السياسي» السريع، ويبلغ مستوى أكثر عمقاً: قوامه الكتابة والموت والذاكرة، حيث الكتابة تحفظ ما مات، معينة ذاتها ذاكرة صلبة، تستعيد أطراف الذين فاتهم الانتصار، وتوقف الأحياء السائرين إلى الموت.

اتخذ منيف من التجربة الروائية بديلاً عن التجربة السياسية، فهي مجال البوح الماكر الذي يدافع عن الطبائع الأولى، وهي السجل العملي الذي يحتاجه الباحثون القادمون عن الفضيلة. بل يمكن القول إن تجربته الروائية لم تكن ممكنة من دون تجربته السياسية، التي زودته بمخزون دنيوي، ودفعت به إلى إعادة تقويم المخزون ونشره على الملأ. لم تنفصل هذه التجربة عن أخرى لا تقل مرارة، هي تجربة المنفى ورخاوة المكان، التي تضيء سيرة إنسان عنيد، ارتضى لنفسه ما شاء، لا ما شاء له الآخرون، فانتقل بين مكانين وأكثر واحتفظ بعدم الرضا. واتسعت هاتان التجربتان به اقتصاديات النفط، ذلك الاختصاص الذي درسه منيف في يوغوسلافيا، وقرأ به تحولات «النعمة الطبيعية» إلى «نقمة أهدية». لم يكن غريباً، في منظور يقرن بين السلطة والدمار الذاتي العربي، أن يكتب في الفترة ذاتها تقريباً رواية «شرق المتوسط»، ورواية «سباق المسافات الطويلة»، التي تحكي دور الشركات النفطية في فرض سلطات سياسية والتخلص من أخرى. ولعل العلاقة بين البنية السلطوية والثروة النفطية هي التي قادت منيف إلى عمله الكبير «مدن الملح»، الذي رصد تكوين السلطة النفطية ورصد فيه تغيرات المجتمعات العربية للمنطقة، أي تلك التي أعادت الثروة النفطية صياغتها، سواء امتلكت النفط، أم هبت عليها «عطابا النفط»، التي ألفت الفروق بين «الحواضر العربية التاريخية» و«بلدات صحراوية ليس لها تاريخ».

امتزجت عناصر السلطة والمنفى والنفط وموهبة في السرد واضحة، وأطلقت رواية منيف، التي احتلت موقعا متميزاً في الرواية العربية لا يمكن إرجاعه إلى غيره. احتقيت هذه الرواية سيرتين: سيرة ظاهرة هي سيرة السلطة السياسية التي دمرت المشروع القومي تدميراً كاسحاً، وسيرة مضمرة هي سيرة المشروع القومي المجهض، الذي اعتقد انتصاره، بعد سقوط فلسطين، أنه قابل للتحقق. وما بين السيرتين تتراءى سيرة ذاتية فكرية، تسرد توليد الأحلام وانهيار الأحلام، التي هي سيرة المثقف الوطني الذي اعتقد، في شبابه، أن التشظي العربي المتخلف قابل للتوحد في بنية عربية حديثة.

## ٢- السلطة النفطية / المجتمعات المتنفذة :

في خمسة أجزاء، وفي ألفين وخمسمائة صفحة تقريباً، اقتفى منيف آثار حكاية النفط، منذ مطلع القرن العشرين إلى منتصف سبعيناته. لم يقتفِ آثار مادة طبيعية محايدة، تحتمل استعمالات

كثيرة، بل قرأ اكتشاف النفط وتشكّل السلطة في سيرورة واحدة، منتهياً إلى أطروحات ثلاث: خلق مكتشف النفط سلطة سياسية تدافع عن مصالحه النفطية، استعملت «السلطة المكتشفة» الربيع النفطي في توليد جهاز أمني - إعلامي - إيديولوجي يحمي وجودها ويبرز وظيفتها، أنتج الربيع النفطي المستثمر سلطويًا «نمط وجود عربي نفطي»، بما يجعل من السلطات السياسية العربية المختلفة علاقة داخلية في «السلطة النفطية المكتشفة»، وينقل المجتمع العربي كله من «الزمن الإيديولوجي»، الذي سبق هزيمة الخامس من حزيران، إلى زمن إيديولوجي - سياسي جديد، يجعل من الهزيمة الشهيرة معطي نهائيًا. بهذا المعنى، درس منيف، روائيًا، نموذج السلطة النفطية، التي تضع في بنيتها المتخلفة جهازاً قمعيًا حديث الأدوات غير مسبوق، وجعل من سلطة الربيع النفطي مجازاً للسلطات العربية جميعها، التي تساوي بين السلطة والملكية الخاصة، وانتهى إلى مجانسة الأنظمة التي تعيد إنتاج الهزيمة المتوالدة. اشتق منيف «الرؤية الروائية» من الوقائع التاريخية، ورأى مستقبلًا عربيًا منهزمًا، فارتبك وارتد إلى الوراء وتعاطف مع زمن قيمي مضى، وجهه أقرب إلى اللغز ويدعى: «متعب الهذال».

اتكاء على ثنائية البراءة والندس، وهي من ثوابت منيف، تنفتح «مدن الملح» على آلات حائية صاخبة تجتث أشجاراً ثعن، وتتوجع وتستغيث، قبل أن تسقط مستسلمة حزينة. ولعل معارضة الآلة الفاتلة بالطبيعة العذراء هي التي وضعت على قلم منيف نثرًا غنائيًا عن الصحراء الجميلة المترامية، وطيور القطا والحضرة اللامتوقعة في مكان أسيف. بيد أن منيف لا يكتب عن الطبيعة الهادئة الغاضبة إلا ليكتب عن «ابن الطبيعة»، الذي لم يطله الفساد، ذلك الذي احتشدت فيه قيم طبيعية قديمة، تتحدث عن التضامن والكرامة ومحاربة الغزاة... وهذه القيم الطبيعية، التي تواجه قيمًا وافدة ظالمة وغريبة، تفسر الغموض الذي يلف شخصية المتمرّد «متعب الهذال»، «ابن الطبيعة»، الذي يختفي ولا يموت، كما لو كان أصلًا لغيره أو استطالة لأصل سبق، يحتجب ويوغل في الاحتجاب ويعود في يوم غير منظر.

تناس «مدن الملح»، في تصوّرها للعالم، على هزيمة البراءة، واحتجاب القيم، وعلى انتهاك موروث قديم متعدد الأبعاد. وما أن الظواهر تتعرّف بنقائضها، تكون الخطيئة بديلاً عن البراءة والأنهيار الخلقي بديلاً عن نقيضه، ويكتسح الؤاد الآثم غيره. ولهذا يأتي الموت ثابتاً من ثوابت الرواية، تُستهل وتنقل به، فهو حاضر في الرحيل من «البلدة المقتنصة» إلى أخرى، وفي لحظة استخراج النفط وبناء البلدة الجديدة، وفي لحظة الوصول إلى أرض النفط أو التهيؤ للابتعاد عنها... يأخذ الموت البدئي المتناوب بعداً إشارياً، يشير إلى زمن قادم لا خير فيه، قبل أن يحيل على خاسرين استعملوا المنية. بعد الموت المتناوب الذي يزامن تشكّل السلطة النفطية تتلاشى الإشارة، ويصبح الموت موضوعاً عاريًا مكشفيًا بذاته، له صفة جديدة هي: القتل، الذي يدور في السجن وداخل القصر وخارجه، وبين القبائل المتحاربة والسلطان الصاعد الذي يريد أن يخضع غيره لسلطته، بل تموت الحيوّل بعد أن ماتت الأشجار... يتأسس اكتشاف النفط على مجاز الموت، الذي يحوّل زمنًا تاريخيًا بزمن آخر، وتتأسس السلطة على القتل، الذي يبحث ما يعارض السلطة ويستبقي سلطة

الربع النفطي بآمن من الخطر. يصبح الموت البدني، الذي لا قوانين له ولا أعراف، موتاً منظماً له أجهزته وأدواته ومسوغاته، وله بشر يلتهمهم الموت وهم يفتشون عن الحياة. ومع أن سلطة الحياة تعارض حياة السلطة، فإن كثافة القمع السلطوي تستبقي من الحياة قليلاً، كما لو كانت السلطة تعيد إنتاج ذاتها في إنتاج الموت واستهلاك الحياة.

بيد أن السلطة لا تحول الموت إلى صناعة دقيقة، ولا تضع في بنيتها المتخلفة أجهزة للقتل حديثة، إلا بسبب «الحرك الأول»، أي «هاملتون»، الذي يكتشف المادة الخام ويصنعها، ويكتشف «سلطات خام» ويعيد خلقها. فإذا كان «أبناء الأدغال» امتداداً طبيعياً لطبيعة قابلة للترويض والسيطرة، فإن «أبناء الصحراء»، الذين قتلوا الصحراء، يخضعون، لزوماً، لقوانين اكتشاف النفط وتصنيعه وتسليمه. وعلى هذا، فإن سر السلطة النفطية لا يقوم في النفط بل في مكشفه، الذي يخلق السلطة ويزودها بالأدوات ويلقنها الكلام، كما لو كان خالقاً، يستولد «المدن» من الصحراء، ويحول الزمن المحلي إلى صحراء جديدة. وما دور السلطة إلا حجب «الخالف الجديد» بأدوات ترويض المتحدر، وتزهق الوعي، وتستبدل بالقيم الطبيعية قيماً هجينة غريبة عن زمن الطبيعة وعن زمن الآلة في آن.

في شخصية شاسعة المسار تقترب، روائياً، من الفردة وتخترق أجزاء الرواية الخمسة، يضع منيف السلطة النفطية داخل المجتمعات العربية كلها، منتهاً إلى مجتمعات متقطعة، ومعلناً اكتساح الزمن النفطي لغيره من الأزمنة العربية. والشخص طبيب شامي الأصول «صبيحي المحملجي»، يسرد مسيرة «نمط الوجود النفطي»، ويسرد فيها التجنيس النفطي للعالم العربي. يحتقب «الطبيب»، روائياً، ثلاثة أبعاد متميزة: فهو شخصية مستقلة بذاتها وواضح المعالم، جاء من أصول شامية ودرس في ألمانيا وعمل في لبنان، ورافق بعثة الحج واستقر في بلاد النفط، وتعرف على «القصر» واستقر فيه، وأثرى واكتسب ثقته وأصهر له ونصح وارثي، حتى بدا «القصر» من غير وجوده ناقصاً. غير أن منيف يضع فيه مجازين: أولهما يجعل النفط علاقة داخلية في الحياة العربية والآخر علاقة داخلية في السلطة النفطية. يوسع المجاز حركة الشخصية - المجاز، فتمتد أعمالها إلى لبنان وسوريا ومصر ودول الخليج، قبل أن تنجب ولداً يدرس في الولايات المتحدة ويقرأ الوقائع العربية بلغة أمريكية. أما المجاز الثاني فيتعين به المثقف النفطي، الذي صاغه منيف بشكل نموذجي، وأوغل في صوغه إلى حدود التنكيل. فالمرتزق «الشامي الأصول طبيب يسهر على صحة الأمير وجدارته الجسدية، وخطيب ورجل إعلام مجتهد مشغول بالدين وتصدير الفتوى بقدر انشغاله بالعقارات والمشاريع التجارية، وهو فيلسوف له نظرية «الربح» وإستراتيجي جريء ومقاتل «إيديولوجي» ضد «الإيديولوجيات الهدامة». في مهنته التجارية - الفكرية، يبدو الطبيب الشامي مرة متعددة الوجوه، تنفط الثقافة، وتثقف النفط، وتؤزل الإسلام نفطياً، وتؤسلم مالا تمكن أسلمته، وتخلع الإسلام عمن ينتقد فحشها الذي لا يضارع. فإذا كان المثقف التقليدي، ما قبل - النفطي، يرى في الثقافة ملكية خاصة هدفها التميز الاجتماعي، فإن المثقف النفطي رأى في الثقافة تجارة ومدخلا للانتقال من لغة الثقافة إلى حسابان التجارة. وبداهة، فإن بين الطرفين فرقاً واسعاً، هو الفرق بين التصرف الذاتي بالثقافة الذي لا يأمر بالحلل الأخلاق، والتصرف الذاتي بالأخلاق الذي ينقل الثقافة من حيز المعرفة إلى مسار

التسويغ والتبرير والتضليل، بما يجعل الثقافة النفطية نقضاً للثقافة والأخلاق في آن. يتكشف مآل السلطة، نفطية أكانت أم متنفذة، في مآل مثقفها، الذي راكم الثروة والبطر السفه، وانتهى إلى التداعي، يقف ولا يحسن الوقوف، ويقول ولا يدري ما صدر عنه. إنه «رجل الملح»، الذي يبدو متيناً لامعاً في يوم عارض، ويتساقط رخواً إذا سطعت الشمس. ليس في المآل، خارج المجاز، ما يضير مثقفاً تضخم وتكوز وترتع وابهتج بنقوده، وإن كان فيه، داخل المجاز، ما يرى إلى مدن مألوفة تكاثر العطش، وإلى أسرٍ ملحي هش سريع الذوبان. فعلى الرغم من نعمة طبيعية باذخة حملت «الحقبة النفطية» بذور الحراب العربي القادم، فلا صناعة إلا صناعة الإذعان، ولا ثقافة إلا ثقافة الأدمية، ولا إنسان إلا من أعرض عن «متاع الدنيا» وانتظر عقاب الآخرة. ولن يكون المثقف النفطي، والحالة هذه، إلا اللجنة المتفسخة التي هزمت «المثقف التنويري»، الذي حاول عبد الرحمن منيف أن يكونه وانتمى إليه حتى اللحظة الأخيرة. تظهر السيرة الفكرية، الواضحة أو المضرة، مرة أخرى: تظهر في الفرق المطلق بين منيف و«المحملي»، إذ الأول منصرف إلى آفاق الأمة، والثاني مشغول بجدارة السلطان الجسدية، وتظهر في الفرق بين «كاتب السلطان»، الذي يستدعي أزمنة سلطوية قديمة و«المثقف الحديث»، الذي نقض السلطة التقليدية بعقد اجتماعي، لم تكتب له الحياة. حاول المثقف الحديث سلطة حديثة لم تأت، وارتكن «كاتب السلطان» إلى سلطة النفط، التي هزمت الحداثة ووطدت القمع والتنمية.

### ٣- للسيرة الفكرية الذاتية وجه آخر :

عارض منيف في «مدن الملح» رواية السلطة بسلطة الرواية، التي تمزج الواقع بالمتخيل، وترجم عن الحقيقة. فقد أنتجت سلطة النفط المتنفذة رواية سلطوية، متوسلة الصحفي البطر، والمفكر الرخيص، ورجل الدين الذي يؤول الدين نفطياً، ومرتكبة إلى أجهزة مدرسية - إعلامية واسعة ترى في المديح المتكرر درباً إلى الشرعية والحقيقة. استقرت بين العلاقتين الرقابة الصارمة وأقانيم الترغيب والترهيب وسلطة السوق الإعلامية المتكررة. واجه منيف رواية السلطة الضيقة الهائلة العناصر برواية مغامرة خصيبة العناصر: سلطة المتخيل المكتوب الذي يترجم الحقيقة بمتواليات حكايات تحتضن الحاضر وتفتح على الماضي والمستقبل في آن، وسلطة حكايات الذين لا سلطة لهم، التي يمدحها المتخيل الخصيب سلطة نوعية تزرق السلطة النفطية وتوقظ فيها الغضب الشديد. ولعل حكايات الذين لا سلطة لهم هي التي أرشدت منيف إلى تقنية المتواليات الحكائية، حيث المهمل يستكمل حكاية مهمش سبق، واللامثل يستأنف حكاية غيره ويسلمها إلى مبدؤ لاحق. تترجم الرواية اغتراب الفنان وسلطة الفن في مواجهة السلطة، وتخبر عن سيرة مكبوتة مقهورة حررها الفنان وخلق الفن منها سلطة مؤرقة. أيقظت السياسة الهذولة في منيف فناناً يتقن سرد الحكايات الفاعلة، وحاورت الحكايات مخزوناً حكاياً شعبياً جامعاً، يحيل على المقهورين واللامكملين والمصادرة حقوقهم في الكلام والاحتجاج والاختيار. كتب منيف سيرته الفكرية، والحالة هذه، وهو يرفض سلطة مستبدة من ناحية، ويحرض الذين لا سلطة لهم على اليقظة والفعل من ناحية أخرى. وعن هذين العنصرين

جاء متفاه المكاني، وصدر منفى كتابي يسجل المنفى فيه آلاف الصفحات في عزلة كاملة أو منقوصة. انطوت السيرة الفكرية على بعد لازم لا تكتمل «حكاية النفط» من دونه. والبعد المقصود هو «رجل الشمال» الذي يبعث به رجل الجنوب»، أو «الإنسان المتمدد» الذي يعيد خلق «رجل الادغال»، أو «الإنسان العالمي» الذي يأتي من البحر ويروض «الصحراء». وعن هذا الحوار الساخر الزائف المستحيل بين «المتنصر» و«الحاسر» جاءت شخصية «هاملتون» في «مدن الملح»، الذي أراد ترطيب هجير الصحراء بقبضة من هواء البحر، وصقل «الإيمان الشرقي» بأشياء من «صوت العقل»، وتجسير للمسافة الشائكة بين «الجمل» و«السفينة». ليس غريباً أن يكون «هاملتون»، كما «ريتش» في «أرض السواد»، وعالم آثار»، يكتشف ما أراد اكتشافه، ويؤسس سلطته المنتصرة على «سلطة الاكتشاف». وواقع الأمر أن «عالم الآثار» لم يكتشف شيئاً، فقد كانت الآثار موجودة قبل مجيئه، وكانت الأرض المكتشفة هناك، لها بشر وعادات وقيم وبراعة لم تدرك الآلات. غير أن الاكتشاف، الذي يمحو زمناً تاريخياً «مستقراً» بزمن تاريخي متدفق الحركة، ضرورة أملاها الانتصار، تعين المكتشف خالقاً جديداً، يعيد تعريف الزمن والطبيعة والسلطة. فما – قبل النفط زمن رحل وما بعد – النفط زمن محو غيره. لهذا تثبت مع النفط سلطة جديدة لا زمن لها، ماضيهما ارتحل وحاضرها هو حاضر النفط ومستقبلها ارتحل مع الماضي الذي لن يعود.

في نقده لـ «إنسان الشمال» عتق عبدالرحمن منيف ذاته «روائياً من الجنوب»، لا بمعنى المكان الجغرافي المجرد الذي لا وجود له، بل بمعنى الإنسان المضطهد المقيّد الذي صودرت «روايته»، لأن سلطة الكلام من سلطة المتكلم. فقد كتب «الشمال» عن جماليات الصحراء المكتشفة، وعن الجمال والحيام ورجل الصحراء الساذج الذي لا تنقصه المغامرة، دون أن يقول شيئاً عن «السلطة السياسية المخترعة»، التي تحول الأحياء إلى مادة صماء تدافع عن النفط المكتشف وراحة المكتشفين. أراد منيف في «مدن الملح»، كما في «أرض السواد»، أن يواجه الرواية البيضاء المنتصرة برواية أخرى، وأن يدلل على «أن السلطة النفطية العربية» خلق شمالي بامتياز، وأن في أرض النفط قيماً وأخلاقاً و ثقافة لا تختزل إلى الاستبداد والتعصب والبلادة والعقل المستقيل. واجه منيف رواية الشمال برواية الجنوب، بعد أن واجه رواية السلطة برواية الحقيقة. وكان عليه، وهو المختص باقتصاديات النفط، أن يصل إلى معنى السلطة النفطية كعلاقة كولونيالية، بلغة ليست تماماً من هذا الزمان، تعيد إنتاج ذاتها كسلطة تابعة وهي تعيد إنتاج القمع الاجتماعي الموسع، الذي هو شرط استمرار وجود الرابحين والخاسرين. تعين منيف، وهو يواجه السلطة المحلية برواية من خارجها، متفقاً داعياً إلى التحرر الوطني، وتعين، وهو يجابه الشمال برواية مغايرة، مثقفاً مؤمناً بالتحرر الإنساني الشامل. وهذا التمرد على واقع محلي مغلق، كما الانفتاح على فضاء عالمي يرتفع إلى القوة، سكن رواياته، بل سكنها إلى حدود الاضطراب، كما هو الحال في بعض صفحات «أرض السواد» و«شرق المتوسط»..

في روايته المؤلفة من خمسة أجزاء، كما تلك التي تقع في ثلاثة، تأمل منيف «ذاكرة الشمال»، التي ترى في القوة مبدأ لإصلاح العالم»، وقرأ «ذاكرة الجنوب» التي أصابها الهزائم المتكررة بعطب لا يسهل إصلاحه. ليس في موضوع الذاكرة حنين إلى زمن قديم، ولا دعوة إلى الكراهية، فكل ما فيه

دعوة إلى المعرفة، تميز بين الخطأ والصواب، معرفة تمت الإنسان بقوة محررة. التاريخ ذاكرة أخرى، كان يقول منيف، وذاكرة التاريخ هي الإنسان السوي، فلا يقصد التاريخ بشكل سوي إلا من أدرك أن حاضره مسكون بالخطأ. وفي الحالات جميعها، كتب منيف سيرة فكرية ذاتية، وهو يكتب سيرة مثقف مهجس بالحداثة وسيرة مجتمع وأدت حداثته المحتملة سلطات تقليدية تابعة. ليس في السيرة ما يشير الدهشة، منذ أن قرر منيف أن يعير صوته للمقهورين الذين لا صوت لهم، ومنذ آمن، إلى حدود اليقين، بأن سلطة الكتابة قادرة على زلزلة السلطة زلزلة كبيرة.

#### ٤- منيف والرواية العربية :

ما الذي يميز عبدالرحمن منيف عن غيره من الروائيين العرب؟ ما الذي أضافه وما يتبقى من هذا الروائي الجلود الذي كتب خماسية (مدن الملح)، وثلاثية (أرض السواد) وست روايات مفردة الأجزاء؟ يأتي بعض الجواب من جهة القارئ، ويكون سؤالاً، ذلك أن كتب منيف هي الأكثر تسويقاً في العقدين الأخيرين من القرن الماضي. فقد عرف بعض الكتاب، في الأسس واليوم، رواجاً مختلف الأسباب : بكاليات المنفلوطي التي ترضي جمهوراً بكافة يؤمن بالقضاء والقدر وعدل الآخرة، قصص إحسان عبد القدوس التي يشبع الناس بها رغبات مؤجلة، حكايات حنا مينة المشغولة بالخير والشر والتبشير بقيم لا زمن لها مثل الرجولة والكرامة والشرف، كتابات أحلام مستغامي التي تلمني انوثة مقموعة لا تهجس بالتححر ورجولة تقليدية تساوي بين المرأة والذمية... على ضفة أخرى، وفي زمن عربي لا ينقصه الهبوط والانحلال، شكلت رواية منيف ظاهرة خاصة، ذلك أنها قالت بما لا ترحب الإيديولوجيا السلطوية بقوله، وبما ابتعدت عنه «الإيديولوجيا الجماهيرية» إلى تخوم النسيان. فلا السلطة ترضي عمن ينشر جرائعها، ولا «الجماهير» ترتاح إلى من يستنكر عجزها. بهذا المعنى، بدا منيف صوتاً جهيراً منفياً يواجه سلطة القمع بسلطة الحق، كما لو كان قد أوكل إلى قلمه الجهر بما يعرفه «الجميع» ويهستون عنه. ولعل هذا الوضع المتفرد، الذي بدا فيه منيف ضميراً صادقاً مخدولاً، هو في أساس تعاطف القارئ العربي مع أعماله. ومع أن في أسلوب منيف ما يرضي قارئاً متوسط الثقافة، فإن في تموزل رواياته إلى ظاهرة أدبية ما يرتبط به قارئ جبان، عثر على من يصرح بما لا يجزؤ على التصريح به. يدور الأمر كله في «استهلاك الصوت الشجاع» والعجز عن محاكاته، بعيداً عن تحالف القارئ والكاتب الذي تحدث عنه «بريشت» ذات مرة. وهذا ما يفسر انتشار رواية منيف، وهي رواية سياسية بامتياز، في زمن دأعت فيه السياسة إلى حدود الانطفاء.

ربما يكون منيف هو الصوت العربي الأوضح الذي بنى «رواية سياسية»، ترصد ممارسات السلطة وتفضحها وتنفذها، وتعلق عليها بخطاب روائي مكشوف المكر وبريء المراوغة. تتكشف «الرواية السياسية» هذه في أربع نقاط على الأقل : تتعامل مع «الهنأ والآن»، وهو عنوان رواية لمنيف، مؤكدة أن الراهن المعيش الواجب تحويله هو سيد الأزمنة. وترى الراهن في أسفلته الأكثر جوهرية : القمع الذي يدمر المجتمع، والنطق الذي يكمل وظيفة القمع وغزو العراق الذي يدمر العروبة والعراق الذي كان. وإلى جانب هذين العنصرين تأتي «الرواية السياسية» بدليلها الأكثر وضوحاً، أي الرقابة، التي

تلمي على الروائي أن يعف عن تحديد المكان وأن يخترع ما شاء من الأمكنة. فهناك «شرق المتوسط»، الذي يضع جملة دول في دولة واحدة، ولن يزيد وضوح المكان أو ينقص في «النهايات»، حين تركنا الجسر، سياق المسافات الطويلة... وأسماء المواقع في «مدن الملح» متخيلة... بيد أن التخيل واهن الاقتعة، فد شرق المتوسط ليس بأحجية، وه الهنا مكان عربي، والآن زمن بسيط التعيين، ولغة الروائي عربية مثل مواضعه. يستبين العنصر الرابع في لغة الروائي، التي دعاها صاحبها به اللغة الوسطى، التي يستقبلها القارئ بيسر وبلا مشقة، ويستقبل بها مواضع زورتها السلطة وأعادها الروائي واضحة عارية. هذه العناصر الأربعة، التي تعيد السياسة إلى مناخ خُرمَت فيه السياسة تحريماً قاطعاً، هي التي جعلت منيف، وباتساق جدير بالإعجاب، يعتمد عن مقولة «التعويض»، التي سادت في «رواية الواقعية الاشتراكية»، حيث انتصار البطل الروائي يتوزع على القارئ والبطل معاً، ويأخذ بمقولة «التحريض»، التي تندد بوحشية القامع ويختنق المقموع، واضعة الآخر أمام سيل من الأسئلة. لهذا تنتهي «النهايات» بموت «الإنسان الطيب» و«شرق المتوسط» بتحطيم، المواطن البريء والأشجار وأغتيال مرزوق، بالرائة على «طيب» آخر فقد ما رغب به. فلا وجود للأبطال، ولا وجود لأبطال ينتصرون نيابة عن غيرهم، فالعيش هو فضاء الإنسان العادي، الذي تنهب السلطة إنسانيته ويستعيد جوهره المفقود حين يواجه السلطة بلا مساومة.

إذا كانت رواية منيف سياسية بامتياز، لأنها ترى الفعل المقاوم الضروري ولا تبشّر بشيء، فإن في هذه الرواية «المخدولة» ما أكد منيف روائياً عربياً بامتياز أيضاً، لا بسبب لغة وسطى «أقرب إلى الحشونة»، بل بسبب مواضع روائية يعيش القارئ العربي آثارها بشكل يومي. وسواء تشجرت المواضع أم ارتقت بالاختزال، تبقى الهزيمة بوابتها الأولى الرجعية، تلف «دينا» مهزوم التأويل، وحدائمه مخففة، وإنساناً عاطلاً معطلاً، وسلطة تنجب العطالة وتعهدها بالنماء. بهذا المعنى تكون رواية منيف هي: «رواية الهزيمة العربية الشاملة في القرن العشرين»، ويكون منيف هو المثقف - الشاهد، الذي سجل الهزيمة بلا اقتصاد ولا موارد. إنه روائي المهزومين، الذي شهد على هزيمة المكان والإنسان والأوطان، وهو الروائي الذي دعا إلى المقاومة في زمن انتصار الهزيمة. وهذا الوضع التراجيدي، وقوامه الدعوة إلى المقاومة في شرط جفره الاستسلام، ترك آثاره السلبية على بنية الرواية الداخلية، كان يكتب «رواية في رواية» في «أرض السواد»، أو أن يوطد دلالة القمع برواية «زائدة» في «الأشجار وأغتيال مرزوق»، أو أن يصدر «الهنا والآن» التي هي بيان ضد القمع لا أكثر.

في حدود الهزيمة ومقاومة الهزيمة، كان على منيف أن يرفع جدل الرواية والتاريخ إلى حدوده القصوى، وأن يكون رائداً مجيداً في مخاطبة التاريخ وإرهاقه بالمساواة. وكان في ما يفعل يشرح معنى «رواية المضطهدين» ويمارسها، فلا يسائل ماضيه إلا من أرهقه الحاضر، ولا يفتش عن هوية ضائعة إلا من حاصره حاضر زري الهوية. ولعل معنى الهوية، التي أضاعها الحاضر ولم يحثر عليها ثانية، هو الذي أتاح لمنيف أن ينتج خطاباً روائياً عربياً واسعاً لم ينتجه غيره، وهو الذي سمح له بإضافة روائية كيفية؛ فانطلاقاً من رواية تواجه «الشمال» بقراءة أخرى، استولد منيف في «مدن الملح» تقنية روائية وطنية، إن صح القول، تشتت أدواتها من موضوعها وتضعه، فنياً، في زمن يغيّر



زمن الرواية المنتصرة. تتجلى المغامرة الفنية في تقنية «التواليات الحكائية»، بمعان متعددة: تستدعي الموروث الحكائي العربي وتنقده، ذلك أنها تستبدل بالمقولات الأخلاقية المغلقة مصائر بشرية بعيدة عن الانغلاق، وتحرر الحكاية من أسطورة البداية والنهاية وتضع فيها زمناً متوالداً لا يقبل به نهاية التاريخ... بيد أن المغامرة الفنية المشروطة تاريخياً لا تلبث أن تقضي إلى خطاب كوني، حين تقوم الرواية، وهي فعل كتابي كوني، بنقد كتابة قديمة لا تلائم الأزمنة الحديثة. وقد تستبين المغامرة في «حين تركنا الجسر»، حيث تقنية «تيار الوعي» تقيس وعياً وطنياً عميقاً، يتميز من الاغتراب الوجودي ويختلف عن وعي أزهقه «الآلة» وثقل السلع للصنعة. ومع أن الأمر، ظاهرياً، يستدعي الهوية والمغامرة، فإنه يحيل، جوهرياً، على النقد والحوار، فلا حوار إلا بالمختلف ولا نقد إلا باعترا ف تبادل بين المتحاورين. وبسبب حوار مكبوت، يفتش عن هوية ضائعة، جاء ذلك المكان الواسع الذي احتله «هاملتون» في «مدن الملح»، و«ريتش» في «أرض السواد»، بعيداً عن خطاب لاهوتي يُعَلّي من شأن «الحير» ويفتّب «الشر» تغييراً كاملاً.

أعطى منيف، وهو يبحث عن هوية ثقافة - وطنية هاربة، الرواية العربية ثلاثة أعمال متميزة لم ينجبها غيره: «مدن الملح»، التي بقيت فريدة في موضوعها وبنائها، و«حين تركنا الجسر»، التي وظفت تقنية «المونولوج الداخلي» باقتدار غير مسبوق، و«النهايات» التي قرأت سلطة الخراب بمجاز فني خصيب متعدد المستويات. لكن استراتيجية منيف الكتابية، كما وعيه الكتابي بشكل عام، قادته إلى ما أرق بعض أعماله أحياناً. فانبثاقاً من أولوية الوظيفة على الشكل، أو أولوية التحرير على النوعية، أعاد الروائي الراحل كتابة «شرق المتوسط» في رواية «الها والآن»، دون أن يبحث عن تقنية روائية جديدة، أو أن يطرح أسئلة فنية مختلفة. وانطلاقاً من التصور الإيماني لفاعلية الكلمة احتشدت روايته «أرض السواد» بشخصيات ضرورية وغير ضرورية، كما لو كان في استذكار العراق «القديم» ما يبعد الضمير عن عراق حاضر. وواقع الأمر أن هذا المثقف الجلود النزيه الواسع الموهبة ظل محاصراً بورعي أخلاقي ثقيّل يقول بـ: أولوية الفاعلية الكتابية على غيرها، الإيمان العميق بقوة الكلمة الصادقة، التي إن لم تهزم السلطة فتحت أبواب هزيمتها الأكيدة.

مبدع عربي عاش زمنه محاصراً، وإنسان واجه الحصار مبدعاً وظل محاصراً. وهذا الحصار الشديد، الذي تهزّمه الإرادة، وهرق الروح، يفسّر كتابة منيف في تناقضاتها المتعددة.



## الحديثي .. والحداثي الطبيعة الاتهامية للموضوع.. والضرورة الفنية للقصيدة

### حاتم الصكر

-١-

يبدو أننا - الكتاب العرب والمهتمين بالكتابة - نصل إلى قضايا عصرنا متأخرين دائماً. هذا واضح في ما يخص الحداثة (تريفها - مفهومها - زمنيها ..) وتجلياتها وتجلياتها (قصيدة النثر - الكتابة النسوية - التجريب - مناهج النقد ..). وهذا شاهد آخر على ذلك، فما إن امتحن الشعراء العرب بأحداث ثقيلة الوقع، حتى تزداد السؤال المنسحب من جماليات الكتابة الشعرية ونظرية الأدب، إلى التداولية والموقف والرؤية؛ أو ما أسمته خطاطة الدعوة لندوة جرش النقدية (الاستجابة للأحداث الضخمة أو التفاعل معها) ..

ولعل من فضيلة الخلاصة تلك أنها أقصت موقف (الانفعال) بالأحداث، وهو موقف يعتبر عن رؤية متخلفة تضع الشعري وراء الحديثي، يتبعه ويحاول استيعابه وتمثله، وغنياً: موازاة وقعه ومباراة أثره. لكن النقطة الأكثر إثارة للتأمل والمساءلة هي تشخيص التعارضات بين مفاهيم الحداثة التي (تنأى) بالعمل الشعري عن المباشرة والمضمونية، وسخونة الحدث ودراميته وآثاره الثقافية والوطنية والإنسانية ..

تعطينا اللغة العربية على المستوى الصرفي مفارقة أخرى، فالألف الفارقة بين الحديثي والحداثي، تنشط ذاكرتنا اللغوية بكمائن المعجم ومفارقاته.

والاشتقاقات والجذور التي تجعل من الحداثة (حدثاً) لم يؤلف من قبل، فهي أصلاً (حدث) لكنه ذو جلة وخروج على السائد والمجتر. هذه التناغمات الصوتية التي تباعد - مفهومياً - بقدر

---

حاتم الصكر، ناقد عراقي

مقاربتها صرفياً، جلبت انتباه شاعر ألماني معاصر هو يواخيم مارتوريوس حين كتب قصيدته عن معاناة شعب العراق الطويلة وحاول تهجئة العذاب والجمال معاً في ( حروف الأبجدية العراقية ) - عنوان قصيدته - فوجد تحت حرف (راء) تناغم الحرب والحب بفارق الراء الوسطى التي لمعها الدكتاتور<sup>(١)</sup>... فكان بريقها قنابل موت ودمار طبعاً إتماماً كما اكتشف الشاعر نفسه تحت حرف (د) أن العراق:

بلد راعف بالعطش والأحلام<sup>(٢)</sup>

وسوف يقتله الظما إذا نزل المطر!

هل كان مارتوريوس يحيل إلى أنشودة المطر للمسياب حين عرض تناقضات المطر والظما ودلالاتها الرمزية:

مطر... مطر... وفي العراق جوع!

أياً ما يكن الأمر فالحداثي والحداثي يتقابلان بضدية واضحة، وسخت في أطروحات الحداثة العربية وأرتضاها انتصارها وخصومها، فالغموض مثلاً أبرز مزايا النصوص الحديثة، بمبررات الضرورة الفنية، ومستويات التمثيل وتبدلات الوعي باللغة والصورة والإيقاع، لكن الغموض - ذاته - هو أبرز المعايير التي يأخذها الخصوم على شعر الحداثة، فكيف يلائم الغامض الواضح، بل كيف يرى النص خطته وهو فاقد النظر تحت قوة ضوء الحدث؟

#### -٢-

في مجال نظرية الأدب، تنبّه منظرو الحداثة إلى هذه الثنائية الضدية، ولا يكاد مؤلف في الحداثة أو أحد مظاهرها يخلو من تأملها.

فالحداثة لا تستخدم اصطلاحاً للدلالة على المعنى الزماني ما دامت ذات اشتراطات فنية؛ من هنا يصبح انتماء نصوص أي عصر (غير عصرنا) إلى الحداثة ممكناً بوجود تلك الاشتراطات، كما يصبح ممكناً سلب تلك الصفة من نصوص معاصرة لنا... ويصدد (الحدث) تتوجه نصوص الحداثة لا إلى (النأي عنه) فحسب، بل نفيه كلياً، كي لا يكون للموضوع وجود متعين يوجه قراءة القارئ، كما يسلب قلب ذلك موقف الشاعر ورؤيته ويصغرها داخل حدوده.

وفي تطورات خطاب الحداثة برزت موضوع (التمثيل) وإعادة التمثيل للموضوع وتدرجاته: فكرة أو مضموناً أو حدثاً.

لكن الوظيفة التمثيلية للغة الشعر رغم حداثتها الظاهرية لكونها تهضم المادة وتعيد إظهارها كما يظهر الطعام في الدم: خلايا وحجيرات وليس غذاءً محدداً، رفضت من المنظرين التفكيكيين خاصة ونقاد القراءة والتلقي الذين رأوا صواب ما ذهب إليه بيتس من أن الشعر الحديث هو «التعبير الواعي عن الصراع بين وظيفة اللغة كتمثيل، وبين اللغة كفعل ذات مستقلة»<sup>(٣)</sup>.

وهكذا صار حضور أي موضوع خارجي شيئاً زائداً بل أصبح بحارات يماوس (اختفاء الموضوع هو الثيمة الأساسية).<sup>(٤)</sup>

يقابل ذلك ويكمّله في برنامج الحداثة وما بعدها: إقصاء (المعنى) لصالح تعدد الدلالات الأشمل من وحدة المعنى والمغزى..

بعد مراجعة وظيفة اللغة والموضوع والمعنى يصل التنظير الحداثي إلى (الصورة) التي كانت وظيفتها التقليدية: أن تجمل المعنى بيزر بحوية أكثر؛ وجرى تبني رأي مالارميه المخلص في أن الصورة المجسدة لا تؤدي إلى رؤية أوضح؛ فما دامت الكلمات لا تملك معاني نهائية بل دلالات يتيحها الاستخدام الشعري داخل النص؛ فإن مفهوم (الصورة) سيتخذ مداه خارج الوظيفة التمثيلية، وداخل سياق النص فقط. وبشأن (الذات) تشدد أطروحات الحداثة على أن الشاعر ينتقل عبر الذات إلى وراء الذات<sup>(٢٢)</sup>، ويعكس وعيه بالصراع المتواصل الذي يقابل الذات، لا الصراع الذي يحصل خارجها: حدثاً أو موضوعاً.

### -٣-

يتوفر (الحديث) بما له من مفردات فاعلة، وزمنية ودرامية واضحة، على قدرة أصغها بأنها ذات طبيعة إتهامية، سرعان ما تحيط بالنص وتمخله وتنتشر في نسيجه، مانعة ظهور العناصر التي تشكل هويته الفنية؛ وتساعد عملية التلقي في ترجيح (الحديث) خارج النص على أية كيفية تمثيلية له داخل النص، فوقع (الحديث) أشد قوة، وأوضح صورة، وأبلغ تعبيراً من أية صياغة فنية له، أو صلة به، حتى لو افترضنا في النص قدرة على اختيار نقاط تماس دالة للدخول إلى الحديث، أو ابتكار زوايا نظر جديدة يصده..

لذلك -ربما- صار من الضروري الابتعاد زمنياً عن الأحداث الكبرى لتتوفر إمكانية احتوائها فنياً بعد هدوئها، وفراغ المتلقي من دوتها وهي مسافة ضرورية أيضاً لتأمل الحدث قبل تمثيله، وضمان الخلاص من أثره المباشر في الشاعر نفسه؛ أي أن مطلب للمسافة الزمنية هذا يخص الشاعر ومتلقيه في آن واحد.

لقد نبّه نقاد القراءة والتلقي إلى « أن الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف؛ لأنها تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقيقة زمنية بعينها، وتظل قادرة على « الكلام ».. »<sup>(٢٣)</sup> فالحدث من جهة تاريخيته سيكف عن خلق الأثر، فيما تمتلك النصوص قدرة الحديث إلى المتلقي بصيغة الحاضر، وهو ما يظهر أيضاً ليس في صلة النص بالتاريخ كحدث، بل عبر صلة النص بالحياة والواقع اليومي وأحداثهما أيضاً، فعند نفي المهمة الانعكاسية أو المرآتية للأدب باعتبارها (نسخاً) للواقع ومفرداته وأحداثه وليست (خلقاً) فنياً لها، سيظهر جلياً التعارض بين جماليات العمل ونثريته الحدث ومباشرة، ولا يمكن هنا قيام العمل بأثر جمالي في متلقيه إذا تحدت وظيفة هذا العمل بالنسخ<sup>(٢٤)</sup>.

### -٤-

لحل إشكال التعارض بين وقع الحدث وأثر النص، جرى تكييف المصطلحات والمفاهيم: فكتاب مثل برتولد بريخت لا ترضيه المفاهيم الميكانيكية المتحصلة من (الواقعية) وتحديد براعة الأديب

باحثوا مفردات (الواقع) ومحاكاتها، لذا يقدم لنا بريخت فهماً خاصاً بالواقعية إذ يدعو إلى واقعية تقوم على «اكتشاف علل تعقيدات المجتمع» ولما كان الواقع نفسه غير مستقر أو متعين فإن طرائق تقديمه أدبياً يجب أن ينالها التغيير والتنوع معاً «فالمضطهدون لا يعملون بالطريقة نفسها في كل زمان ولا يمكن تعريفهم بالشكل نفسه دائماً»<sup>(٨)</sup>

وفي ظني أن محاولة إقصاء الحدث والاكتفاء بتمثيل أثره قد أزعجت الواقعيين وشوشت مراهيم التي يرفعونها أمام الواقع، لذا حاولوا من طرفهم التقدم بحلول جمالية وسطى، وهو ما سيشيع تحت مسميات مكيفة مثل (الواقعية الجديدة) و(جماليات الواقع) أو اكتشاف قوانينه الفاعلة لا سطوحه.. وهو دور منوط بالنقد أيضاً حيث يدعو لوكاش إلى «أن يتخذ النقد عميقاً إلى قوانين الواقع الموضوعي الخفية وغير المدركة مباشرة لأنها ليست قائمة في السطح»<sup>(٩)</sup> وبالتالي لا تفعل مفردات العمل الفني أثرها في القراء «إلا إذا اتخذ تصويرها في العمل الفني شكلاً من الخلق الأدبي»<sup>(١٠)</sup> لكن المهمة الانعكاسية ستراجع وتقدم المهمة الفنية للعمل، ونعود نحن بدورنا إلى إشكالية تنافر الحدث والنص الحديث، لكن تراجعات الماركسيين والواقعيين لا توصلهم إلى حد الإقرار بهذا التنافر، ف رؤية الحدث هي جزء من إيديولوجيا لا بد أن يحتويها النص، ولا فصل إذن بين عناصر النص الجمالية وعناصره الإيديولوجية ولا عزل، وإن جرى ذلك فلنما هو لأغراض الدراسة وليس تمييزاً حقيقياً كما يرى تيري إيفلتون<sup>(١١)</sup>.

وهذا التصالح بين الجمالي والحداثي سيكون مرتكزاً للشق الماركسي من البنيوية، أو ما عرف بالبنيوية التكوينية التي رفضت مفاهيم الانعكاس والنسج، لكنها رفضت قراءة النص مغلقاً على بنيته ومستقلاً بذاته. لكون ذلك جعل إبراز منظري التكوينية متجهين من طرفين متناقضين: فالماركسيون المتشددون يرون في مفاهيم لوسيان غولدمان عن (رؤية العالم) التي تجسدها بنية النص، تحريفاً نظرياً، ويصفها البنيويون المدرسون بأنها (حتمية متكررة)<sup>(١٢)</sup>.

وقد لاقت المصالحة التكوينية هوى كبيراً في نفوس نقاد الحداثة العرب الآتين من حاضنات ماركسية وهمارية، فجرى تبني أفكارها وظهور أثرها في دراسات كتاب مثل معنى العيد، ومحمد بنيس، وفاضل ثامر وغيرهم، وبرزت في تطبيقاتهم النقدية وممارساتهم التي تجاوزوا فيها أطروحات حسين مروة والماركسيين التقليديين العرب عن الواقعية التي يسميها مروة (الجديدة أو الحديثة) ويرى أنها ترتكز إلى مفهوم شامل عن (العامل الموضوعي) لكن ذلك لم يمنعه وهو يحلل قصيدة خليل حاوي (لعازر عام ١٩٦٢) أن يسحب النص إلى مغطس الحدث المباشر فرأى أن الشاعر أراد «أن يعالج فكرة انتباحت منظر في حياتنا العربية يطلع من قلب أحداث هذا العام»<sup>(١٣)</sup> ملغياً الدلالات الرمزية والتناصات مع الأسطورة لعكس أزمة وجودية عارمة كان الشاعر يمر بها..

وليس بعيداً عن ذلك ورغم التكيف البنيوي واللساني لخطابها النقدي، ما تفعله معنى العيد وهي تحلل قصيدة محمود درويش (أحمد الزعتر) فتري أن «منطق حركة الواقع هو منطق حركة البناء الفني للقصيدة»<sup>(١٤)</sup> لذا تلاحق وجود الشخصية الشعرية (أحمد الزعتر) في الواقع وليس على مستوى تكونه وخلقه شعرياً، فلا يعود غريباً اغفالها الإيقاع والتركيب في النص وتركيزها

-٥-

إذا ما استقصينا تفوهات شعراء الحداثة حول إشكالية الحدث كفعل خارجي له دوي تنفر منه نصوصهم المستجيبة لضرورتها الداخلية، ومنطقها، وإيقاعها الخاص، فسوف نجد أمثلة للعوي بهذه الإشكالية التي لم تغل منها حتى (بيانات) الحداثة، أو إعلاناتها، وأي مانفيسستو حدائي يواجه المتلقي والعالم بأفكاره بعيداً عن النصوص.

فادونيس يعلن في بيان الحداثة (بنسخته الأولى ١٩٧٩) أن القصيدة -النص- لا تمود مجرد خيط نفسي أو فكري أو مجرد سطح انفعالي، وإنما تصبح نسيجاً حضارياً، شبكة / فضاء، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم<sup>(١٦)</sup> وفي النسخة الملحقة بالبيان (بعد ثلاث عشرة سنة) يشخص مظاهر انحطاط الشعر العربي وتهميشه فيرى أن الشعر صار ملحقاً «بالحادثة والشئ»: الحادثة العابرة التي تدوب في زمنية الذاكرة، والشئ الجزئي الذي يذوب في الشئ النموذج<sup>(١٧)</sup>.

ويقتررب بيان قاسم حداد وأمين صالح بشكل أكثر وضوحاً حول علاقة النص بالواقع فيرد فيه: «نستمد مصادرنا من الواقع، لكننا لا نعكسه ولا نحاكبه. ما نراه لا يمثل حقيقة الواقع، بل صورة مصغرة ناقصة، وغالباً ما تكون زائفة ومشوهة. خلف ما نراه يكمن النصف الآخر، المكمل الذي هو ربما أوسع وأشمل. إننا نحاول الوصول إلى هذا المستر الخفي بأدوات الحلم والخييلة<sup>(١٨)</sup> ولا نخفي نبرة المصالحة في بيان حداد -صالح بين الواقع والفن، فكان الحل هو افتراض وجود آخر للواقع، عميق ومختف، أوسع وأشمل، فلا بد من الوصول إليه بأدوات حدائية هذه المرة: الحلم والخييلة...»

وبأوضح من ذلك يجسد محمد بنيس في (بيان الكتابة) تابعة الشعري للسياسي رغم تكبيره للولادة السياسية أو ما سماه (الشهادة) في حالة الشعر المغربي الحديث، وإقراره بوجود (سياسي حديث) قدم (إمكانات) للتحولات الشعرية، فهو يرى أن النص الشعري جرى اختزاله «لأن السياسي قد حذد وظيفة الشعر في الجواب على السؤال السياسي، لا السؤال الشعري -التاريخي<sup>(١٩)</sup>».

محمود درويش وحده يظل حالة خاصة في تلك التفوهات، فهو يحارب على أكثر من جبهة: نفي القراءة السياسية (التضالية خاصة) عن شعره كي لا يندرج أو يتنضد في صورة تمطية تصادر خصوصيته، وهذا يفسر لنا انزعاجه المبكر من إلصاق صفة المقاومة بأي ملفوظ شعري فلسطيني في لحظة من لحظات الصدام مع الاحتلال الإسرائيلي، ويفسر كذلك صرخته: «انقلدنا من هذا الحب القاسي<sup>١</sup>». وفي نيسان من عام ٢٠٠٢ يكتب درويش مقالاً مهماً في صدد ما نحن فيه من موازنة السياسي والفني أو الحديث والحداثي، فينوب عن شعبه ليقترح آملاً ومطامحاً: لقد سمع الفلسطيني (دور القربان)، والعيش في (فضاء الاستعارة) بينما يريد الفلسطيني -يقول درويش- أن يحيا خارج الاستعارة. في المكان الذي ولد فيه، يريد أن يحرر حيزه الجغرافي والإنساني من ضغط الأساطير ومن همجية الاحتلال، ومن سراب سلام لم يعده إلا بالخراب<sup>(٢٠)</sup>.

وكتجسيد لإيمان درويش بأن المقاومة بالشعر لها خصوصية الحداثة ذاتها، يعتمد أن يصدم قارئه،

فيلتقط كل ما يتصل بذلك المكان المهدهد بالأمحاء والتهجين بجزئيات لا تراها إلا عين شاعر كدرويش وينظم خاص داخل النص يورثه القراءة بعيداً عن الشعارات وسخونة الحدث الآتي .. وهو ما جعله يقود جمهوره مضطراً إلى طريق الشعر الحديث - الحقيقي - الذي لا يتخلل عن جوهره ليلهو بالقشور بتعبير الشاعر عبده وإزن<sup>(٢٦)</sup> وذلك سيرشحه ليغدو - على يديه - حتى أكثر الموضوعات انكشافاً ومباشرة، ذا دلالة حدائية؛ فلسطين ذاتها ستصبح لغة أكثر منها موضوعاً؛ وحساً وإيقاعاً أكثر منها مسألة، ورمزاً خفية<sup>(٢٧)</sup>، وكاعتراف قراءة يقول الشاعر أمجد ناصر - الطالع هو أيضاً من الموضوع إلى حدائفة الرؤية - إنه كان لبعض الوقت يعد درويش شاعراً وطنياً وسياسياً وغنائياً، لكنه في الاعتراف متأخراً سيرى أنه شاعر يخترق الحدود والتصنيفات، شعره ليس شعر (قضية) بل شعر موقر ومهجوس بالعمق يسؤال الأرض بصفتها الحيز الوحيد للتأخر لنا لنحييا حياتنا فيه<sup>(٢٨)</sup>

لقد أفلح درويش في حل مشكلة الحدث والحداثة؛ والوطني والإنساني، والشعري والسياسي، وكذلك في حل ثنائية أكثر تعقيداً هي أنا الشاعر وأنا الجماعة التي تضغط عليه، لا من خلال إدماجها ذاته في أحداثها الكبرى ومفردات حياتها الصاخبة، بل في استعارة هذه الأنا الشعرية لخدمة الجماعة .. لكن شهادة درويش تضع الأمر في نصابه الصحيح: فهو إذ يروي في (لماذا تركت الحصان وحيداً) ما يسميه (شبه سيرة شعرية)، إنما يريد أن «تتعرف الجماعة إلى صوتها في صوته الشخصي»<sup>(٢٩)</sup>، وهكذا إذ تمتد يده إلى ما يحدث له شخصياً (حادثة الموت السريعة أو العودة من الموت إلى الحياة) كما يسميها، وكما عبر عنها في (جدارية) وحادثة مقتل المغني الذي يطارده المحتلون نهراً، ويروي كفاحه وغرته غناه في ليل القرية<sup>(٣٠)</sup> واعتراف درويش بمرجعية هاتين (الحادثتين) تعطيان فرصة تأمل الكيفية التي حول درويش بها مفردات الحادثتين شعراً حديثاً، مضيقاً ومتخيفاً ومعتزلاً ومستطرداً .. ولكن سيرته الشعرية (لماذا تركت الحصان وحيداً) ستظل أمثلة لا مسطرة الواقع، وتفجير الشعر من ثمرات اليومي وعادياته ومن الماضي وأحداثه<sup>(٣١)</sup>.

#### -٩-

حين حصلت الانتفاضة الفلسطينية الأخيرة عام ٢٠٠٠، كان عدد من الشعراء العرب في ضيافة (بيت الشعر الفلسطيني) وحين عادوا سجلوا انطباعاتهم .. يعترف الشاعر سيف الرحبي أنه منذ عودته وهو «يتهمب الكتابة حول هذه التجربة الاستثنائية ويعترف أننا لا نستطيع أن نكتب إلا شعورنا بالعجز واليأس أمام هول المشهد وقتامته»<sup>(٣٢)</sup>.

أما زهير أبو شايب فيبدأ بتصريح واعتراف «أشعر بالخجل من دم أهلي الذي أراه من بعيد؛ وهم يذهبون إلى المعنى، ويتركون دمه في المكان. وأنا أذهب إلى دمه، لأختبئ فيه وأبحث عن معناه ومعناي» ثم يتساءل: «كيف نصل إلى الكتابة حين نتبع الدم»<sup>(٣٣)</sup>.

ولفسان زقطان اعتراف آخر «يبدو الشعر مكاناً غامضاً تماماً هذه الأيام، صعباً وضرورياً في آن، ومثل خلاص شخصي أبحث عنه بينما يقصفون مداخل رام الله»<sup>(٣٤)</sup>.

وتعكس هذه الشهادات أو الكيسر من الانطباعات دلالات مهمة؛ فهي تتراوح بين الشعور بالعجز

والتهيب، أو كتابة ذلك الشعور بسبب وقوعه تحت اطار ضخم هو ( هول المشهد وقامتته ) - سيف الرحبي - وذلك يعني أن الشاعر وضع الحدث بإزاء التعبير عن الشعور به أو تمثيله، وكانت النتيجة متوقعة: ( العجز وعدم القدرة على مبراته أو ملاحقته ) .

وفي مستوى آخر يستل زهير أبو شايب طرف المعادلة من ( دم أهله ) هم يتركونه في المكان ويذهبون إلى ما يسميه ( اللعنى )، بينما يتسل هو للاختباء بدمهم للبحث عن معناه . فهم يتقدمون عليه بميزة عيشهم - في - الحدث فعلياً ... أما هو فيشعر بالضعف لأنه يقدم ( صورة ) عن دهم في المكان .. والمكان يضغط على وعي الشاعر لأنه ملون بالدم فلا تجاربه أية كتابة ..

ولغسان زقطان تجربة حياة مع هذا المكان ( يعيش في رام الله قبل وأثناء الانتفاضة ) لذا يُسقط على المكان لحظة شعور ووعي ظاهراتية، فيتغير الشعر الذي كان ملاذاً ليغدو ( مكاناً غامضاً ) لكنه ( ضروري )، بل هو ( خلاص شخصي ) .. وهنا تبدو المعادلة أوسع إذا تدرجنا بها من:

سيف الرحبي التجربة والمشهد العجز والتهيب عن كتابتها  
زهير أبو شايب دم الأهل في المكان الاختباء فيه والبحث عن المعنى  
غسان زقطان قصف رام الله الشعر صعب وضروري وخلاص  
وهذا التدرج متحصل من ثنائية تقابلية أخرى تؤسس لها ملخصها:

سيف الرحبي: الحدث / الكتابة

زهير أبو شايب: الدم / الفعل

غسان زقطان: المكان / الشعر

ونرى أن ثنائية زقطان أقرب إلى اهتمامات بحثنا؛ فهو يرى الشعر رغم صعوبته الآن ضرورياً وخلاصاً يصفه بأنه ( فردي ) أو ( شخصي ) وذلك يحافظ على موقع ( الحادثة ) الذي تنطلق منه قصائده، باعتبار ( الأنا ) مركز تجربته ووسيلة اختباره لوجوده - في - العالم .

#### -٧-

يتساءل الشاعر أمجد ناصر وهو يكتب افتتاحية ( الشعراء ) الفلسطينية: أية كتابة هذه التي ينتجها الفلسطيني الآن؟<sup>(٢٠)</sup> وهو سؤال يمكن توجيهه للشاعر نفسه ولجيله من كتاب قصيدة النثر الراهنة، كما يمكن توسيع السؤال في أفق آخر: هو مجال كتابة العراقي؛ وبلده محتل بعد عدة حروب وحكم دكتاتوري زائل؟

إجابة أمجد ناصر هي أيضاً ذات دلالة، فهو يرى أن المشهد الشعري الفلسطيني الجديد يحفل « بكتابة تتجنب البطولة البليغة أو البلاغية والغنائية الطافحة التي وسمت شطراً كبيراً من الشعر الفلسطيني في طوره المقاوم لتحتفي بما هو عادي وشخصي وهش وناقل، ويصل إلى نتيجة مهمة هي « أن التحدي الحقيقي الذي تواجهه هذه الكتابة، وتنجح فيه إلى حد بعيد، هو أنها لم تسمح للدبابة الإسرائيلية التي تتجول في الأحياء أن تحول تحررها الدموي هذا إلى شعار .. أن تجعل سؤال المضمون يتقدم سؤال الشكل »<sup>(٢١)</sup>



وهذا تشخيص يدل على استقراء وتنبع للشعرية الفلسطينية من لحظة المقاومة وأصدائها الشعرية، حتى لحظة الانتفاضة وتجلياتها الشعرية، ثم مراقبة نسغ القصيدة الذي يسري داخل أحشاء الشجرة الشعرية ويمنحها شكلها وسماتها الفارقة.

ومن الطريف أن يحتوي عدد (الشعراء) نفسه الذي افتتحه أمجد ناصر نماذج لجيل جديد من الشعراء اسماهم سكرتير تحرير المجلة محمد حلمي الريشة (الشعراء الشباب في فلسطين المحتلة ١٩٤٨) ووصفهم بأنهم (نوارس من البحر البعيد - القريب) وعند قراءة نماذجهم المتراوحة بين قصيدة النثر والشعر الحر منلمح تطبيقاً لأشارات أمجد ناصر الموجزة والدقيقة؛ فهي ترمز الحدث وتعلي شعورها بالاختناق داخل جبة الاحتلال، وتنطلق من الذات وانكساراتها وهواجسها ومخاوفها لتصل إلى دائرة الهم العام الذي لا تباشره القصائد أو تستدعيه كلاً مجملاً بأسمائه وصفاته، بل تكتفي منه بإثارة شعور بالحالة والإحساس، مما يجعل أحد الشعراء (بشير شلش) يقول:

مرضتُ بالشعر

حين كان اللوز يضحك

فجأة بين فصلين

وهامش ماطر

كأنما ليملأ

وحين يريد العودة للبيت رمزياً بما يعنيه من رؤى وتصورات يجد أنه:

كان الطريق إلى البيت طويلاً

مطرًا

وبلا قمر.

ويستعير أين كامل رمز (طروادة) لتنتال رؤاه الشعرية داخل حدود الرمز المعبر عن معاناة الشاعر فرداً في عالم محاصر:

منذ حاصرت طروادة حصانها

لم يتغير في العالم الكثير

ولم يحدث شيء مما انتظرناه.

خيل كثيرة

حلمت بدخول طروادة

ومنها كتابي الأول

ديوان مليء بالفرسان والخسارات

لم يلتفت إليّ النقاد

ولم يعبا به حراس الأسوار

بينما تقدم شاعرة هي نهاية عرموش مواجد متجهة للام التي سرعان ما تفهم على أنها رمز أوسع من أمومة دموية:

كم أحب أمي، أحسن أهدائها

مبللة بالدموع

كم أعشق ظلال شجرة ليمون، عليها

أريج أصابعها، وكرمة عنب والرياحين..

قاتوق لأضمتها كطفلي

كم أكره غربة أمي، وأحبها

عندما رافقتني وتغيات بظلمها<sup>(٢٢)</sup>

عبر هذه الأصوات وسواها سوف يحق لنا التفاضل بأن (سخونة) الحدث لم تسحب النصوص

الجديدة إلى أتونها فتطفو لغتها وصورها وإيقاعاتها..

#### -٨-

أشياء كثيرة تجمع الحالتين الفلسطينية والعراقية، كما تفرقهما بعض الأشياء؛ فتجربة الاحتلال الجديدة، في حالة العراق لها مقدمات وأوليات تمثلت في الحصار الذي فرض بعد حرب الخليج الأولى بل قبل حدوثها عام ١٩٩١ بأشهر حتى الآن، ثم الوجود الاجنبي تحت لافتات التحرير وتغيير النظام والديمقراطية.

الشعر العراقي هو الآخر ممتحن منذ سنين، فكثيراً أولاً: فكل كلام عن جور الحصار والحالات الإنسانية التي تسبب بها قد يُفهم على أنه دفاع عن نظام عانى منه الشعراء قبل سواهم: عسفاً وحرماناً ورقابة..

وحين بدأت نذر الحرب الأمريكية جرى الأمر نفسه، فكل شجب لها قرئ قراءة سيئة بكونه دفاعاً عن النظام الدكتاتوري، رغم وضوح مواقف كثير من الشعراء وبياناتهم المخصصة بأنهم ضد الدكتاتورية وضد الحرب والاحتلال.

في القصائد التي كتبها شعراء العراق على مدى الأعوام الثلاثة عشر الماضية امتزج المشهد.. وإن تفاوتت جزئياته حدة، وهدوءاً بحسب الحدث نفسه.. فالأمر لم يتغير كثيراً من الدكتاتورية والتلويح بالحرب فالاحتلال، حالات القهر مستمرة، والمنفى والمهجر يتسعان لمزيد من النصوص المنفية والمهاجرة. وكانت (أحداث) العراق امتحاناً للشعراء العرب أيضاً. وسترينا النماذج المختارة، للدراسة هنا، بعض جوانب هذا المأزق..

فالشاعر أدونيس عانى أكثر من سواه من المنع ومصادرة دواوينه وكتبه في النظام البائد، لكنه في أيام الحرب الأخيرة ينشر نصاً بعنوان تقليدي يلخص رؤيته كلها: (تحية إلى بغداد) وهي تذكر بتحية أخرى وجهها أدونيس خلال تصاعد الانتفاضة الفلسطينية حين كتب قصيدته (أفصحي أيتها الجمجمة) ونحتها عبارة اهداء: (تحية للموت الفلسطيني).. و(تحية بغداد) قصيدة نثر في مقطعها الأول الطويل بينما جاء مقطعها الثاني (الآيات السبعة فقط) موزوناً وكأنه قرار أو خروج موقع من مرثية حزينة. أما تحية فلسطين فهي موزونة بمقاطعها التسعة. ربما لعل قارئ متفلسف

نثرية بغداد ووزنية فلسطين بأن الحرب كونية الرؤية والتفاضل، لذا احتاجت هذا الهدوء الذي يغلف النص، ونجحت في انقاذ النص من سطوة الحدث الهائل وفي نفي الموضوع أو محوه كما هي طريقة أدونيس الشعرية. (٣٣)

بينما تحتم المواجهة في قلب الانتفاضة بين الفلسطينيين ومحتليهم الاسرائيليين ومشاهد الموت المذبذبة من شوارع فلسطين إلى العالم عبر الشاشات، أن يكون الإيقاع عالياً متوتر العبارة متنوع الأساليب: استفهاماً وتعجباً وإخباراً، حكمة وصورة واسترجاعاً، أسطورة وتاملاً وواقعاً...

وقد صنع أدونيس لنصه لازمة من ثلاثة أبيات تعبر عن رحلة دموية ميّزها بالحرف الأسود:

فلك من دم

الهبوط. يك الغيب ممدودة.

لا أظن يك الغيب إلا دماً.

ينشق نص أدونيس من رؤية جحيمية، تحاول تصوير المشهد وهي تطير فوقه دون أن تتقيد بحدوده:

الجحيم. إلا. جسّد من حديد

وعينان جمرومتان.

أبجدية هول

والطريق إلى موتنا ترجمان

ونلاحظ في النص دفاعات ذاتية تحاول النأي به عن مباشرة مفردات الحياة، فأدونيس يستغل دالات الوحشية ويقوم لها مدلولات من عنده بخياله الثري وصوره التي تنهل من هذا الخيال، فتتناسب الصور مع الوحشية والعنف ومناظر القتل، أو الموت الفلسطيني، لكنه يفلح في تهدئة إيقاع قصيدته، فالوزن مغيب كعادة أدونيس، مختلط التفعيلة: فاعلن / فعلن / فعولن، يوحي بالنثرية لولا صدى القافية هنا وهناك، ثم يخدم التقطيع الجملي هدوء النصوم، فثمة جمل تنتهي على السطر الشعري نفسه، الذي يستمر، ويكون على القارئ مراعاة تلك الوقفات الداخلية:

عالم يصلب اليوم. آخر ينكر: من منهما الآن يخرج من جرحه،

ويدخل في جرحنا؟

ويكون على القارئ لإتمام الوزن أن يصل الجمل ببعضها، فيما هي تنتهي معنوياً.

صحيح أن بعض الأسلعة والنداءات تعلو لتصل مجال المباشرة مثل:

ما الذي يولم العقل للقتل في شرق المتوسط،

في القدس، بين جنائن بغداد،

أو في دمشق، وبيروت، والقاهرة؟

ما الذي يتبقى، ما الذي يتلاشى، ما الذي

يتقطر من هذه الذاكرة؟ (٣٤)

ولكن الشاعر يواصل طيرانه فوق الحدث، لا لينجو من سطوة مفرداته، بل لينشر فوقه فضاءً كونياً يجعل العسف والاحتلال والموت أشياء وجودية تتلون بإنسانية كارهة للحرب والقتل، متسائلة عن

الصدام بين الذات والآخر، بين ماضينا وحضارته، بين الديانات وسبل نشرها، والأفكار وطرائق تحقيقها، نشوء البشرية وفنائها، الطبيعة مزهرة ومخرجة... .

وفي نصه المنشور عن حرب العراق (تحية إلى بغداد) تتسلسل مفردات الحدث: الغزاة، صواريخ، طائرات، غبار ذري، حرائق، حرب وقائية.. وفيها يتقابل الشرق والغرب أيضاً بعداء واضح لم نعهده في أطروحات أدونيس السابقة:

ضغ قهوتك جانباً واشرب شيئاً آخر،  
مصغياً إلى ما يقوله الغزاة:

بتوفيق من السماء

ندير حرباً وقائية،

حاملين ماء الحياة

من ضفاف الهدسون والتايمز

لكي تندلق في دجلة والفرات

إن هذه الحرب عابرة القارات ألغت أطروحات التعايش البشري، وصار بالإمكان رؤية خيوط الدم من بحار أمريكا وأوروبا سائلة في مجرى دجلة والفرات، هو لقاء دموي إذن، وحرب (على الماء والشجر، على الطيور ووجوه الأطفال) كما يقول أدونيس والذريعة دائماً: الحضارة. لذا يهتز يقين أدونيس ويتساءل:

هل علينا كذلك أن نصدق، أيها الغزاة،

أن ثمة صواريخ نبوية تحمل الغزو،

أن الحضارة لا تولد إلا من نفايات الذرة؟

ويعود أدونيس بعد مساهلة الحضارة بزيها الحربي القاتل، إلى تراث العراق الإنساني الذي يدخل إليه عبر جلجامش الذي يستعد للترجل ثانية بحثاً عن الحياة، أما نحن فقد (أغلقتنا النوافذ) أي يعني ذلك انتهاء الحوار العقيم مع الآخر الذي غطينا نوافذنا بصحف تؤرخ لغزوه لأرضنا كما يقول النص؟ في قفلة التحية يلخص أدونيس ويكرر وصاياه (لن توقف الأرض غير المعصية)<sup>(٣٥)</sup>

خلاصة نرى أن أدونيس لم يتعد كثيراً رغم أنه خلق فضاءً إضافياً لكن مشهد الحرب والموت يشف عبوه ويصل إلينا ببلاغة.. .

-٩-

محمود درويش يطالعنا بقصيدة نشرها بعد دخول القوات المحتلة إلى بغداد، قصيدة قصيرة تستعير عنوانها من بدر شاكر السياب (ليس سوى العراق) وتختم بيت السياب (عراق، عراق، ليس سوى العراق) الفالسة بالعراق تتم إذن عبر قرين شاعر هو السياب بما حملته حياته من مأساوية وما دلّ عليه موته من دراما فاجعة، ثم عبر (جلجامش) أيضاً، وحمورابي، والأخوة الحونة الذين «يعدون العشاء لجيش هولوكو» وكانت لازمة القصيدة المكررة في صدارة الجمل الشعرية الخمس في القصيدة هي

(أتذكر السياب) وفي المقطع الجملي الثالث يتدمج صوت الشاعر والجماعة بالسياب وحتى المقطع الأخير:

أتذكر السياب.. لم نحلم بما لا يستحق

النحل من قوت، ولم نحلم بأكثر من

يدين صغيرتين تصافحان غيابة

وقد ساعد ذلك الدخول الجماعي واشتراك المصائر واقتسام الألم في تخفيف القرب من (الحديث) الذي كان محرك القصيدة القصيرة التي تصاعدت حتى ختمها الشاعر بصيحة السياب: عراق، عراق، ليس سوى العراق<sup>(٢٦)</sup> وواضح أن كتابة النص بعد دخول الاحتلال وسقوط بغداد نات بالقصيدة عن الحماسة والتفاؤل، فالجزن طاع، تعبر عنه خيبة السياب وموته دون تحقيق حلمه البسيط (حياة كالحياة، وأن نموت على طريقتنا).

لكن قصيدة درويش (محمد) للمكتوبة بعد عرض خبر مصور عن موت الطفل الفلسطيني محمد الدرة برصاص جنود الاحتلال الاسرائيلي، قد عرض معالجة درويش لأسئلة من قرائه ونقاده لأنها التقت بالحدث في أبرز نقاطه خبرية وإثارة: موت الطفل في حضن والده لاكذباً به من الرصاص، والكاميرا ترصد حياته وخوفه وموته. وأجد في قصيدة درويش استمراراً لخطه الشعري رغم دراماتيكية حدث مقتل الصبي الصغير، وبرودة دم قاتليه واصرارهم على موته، فدرويش يحط على موضوعه لكنه سرعان ما يخلق في فضاءات الجاز وانزياحات اللغة الاستعارية،

ما زال يولد في اسم يحتمل لعنة الاسم. كم

مرة سوف يولد من نفسه ولداً

ناقصاً بلداً.. ناقصاً موعداً للطفولة؟

أين سيحلم لو جاءه الحلم..

والأرض جرح ومعبود؟

كما يغذي درويش نصّه بإشارات ثقافية من جدارية غورنيكا التي رسمها بيكاسو ومن ابن طفيل حيث تربى الوحوش حيّ بن يقظان وتغنّى عليه، ومن رمز يسوع الصغير النائم حالماً في قلب أيقونة..

إذن كيف أساء القراء تفسير القصيدة وحسبوا امتثالاً للحدث؟ في ظني أن المسألة تتعلق بالقراءة ذاتها، لأنها طابقت بين صورة (محمد) الحديثة لحظة مقتله عمداً وبين صورة محمد الشعرية في النص، وانسلت أكرامات التلقي متأثرة بهول ما رآه المشاهدون على الشاشة حياً عن مقتل محمد الدرة فصار كل نص أقل مما أرسلته مشاهد الموت للمصور..

لكن نص درويش الطويل (حالة حصار) للمكتوب في رام الله في شهر يناير/ ٢٠٠٢ يقدم مستوى آخر لمعاناة الجماعة التي حمل درويش صليبها ولكن بطريقته الشعرية المتفردة، فحالة الحصار ليست تخصه كفراد، بل هو يتحدث عن حصار جماعي، وكما قال الكاتب الاسباني خوان غومستيسولو وهو يعود من لقاء الشاعر مع عدد من كتاب العالم في رام الله، فإن حالة حصار الشاعر ليست إلا

تشخيصاً لوضعية مواطنيه، بداية من رئيس السلطة الفلسطينية حتى آخر مولود بين الأسلاك الشائكة<sup>(٢٧)</sup> .

لكن درويش سوف ينادي عما يصغر النص لصالح تكبير الحدث، وسوف نجد تطبيقاً جيداً لمخاوف الحداثة التي بينهاها في الفقرة (٢) : للمعنى، والصورة المفسرة، الوظيفة التطابقية للغة، والجماعة مقابل الذات، والموضوع ذو الطبيعة الإلتهامية. فالضرورة الفنية لبناء النص ستنبذ تلك العناصر، رغم العنوان المباشر للوعد بانكشاف ووضوح ووعد بعرض (حالة حصار) لها في أفق المتلقي أبعاد وأشكال ومراجع وصور، لن يقدم درويش للقارئ للوعود شيئاً من ذلك.

لقد شدد درويش في لقاء عباس بيضون معه على أن التاريخ الذي يعرض عن الجغرافيا المفقودة ويسمح بمراقبة الذات والآخر قد أيقظ عنده «حاسة السخريّة». فهكذا تخف أعباء الهم الوطني، وتجد الذات نفسها في رحلة كونية عبثية المصير<sup>(٢٨)</sup>.

وفي هذا المقتبس دلالتان تؤكدهما (حالة حصار)، فالقصيدة لا تقرأ إلا بهذين الضربين المهمين: السخريّة، وتخفيف الهم الجماعي لصالح الذات.

وهكذا نقرأ مفتتح القصيدة:

هنا، عند منحدرات التلال، أمام الغروب

وفرة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظلّ

نفعل ما بفعل السجناء،

وما بفعل الماطلون عن العمل.

كبري الأمل.

وأخشى أن يتسلل مفهوم الضحك أو الفكاهة إلى مصطلح (السخريّة) الذي يقصد به درويش المفارقة والانزياح الاستعاري واللغوي لدلالات تعبر عن عبثية الذات في رحلتها الكونية. ففي البساتين ومنحدرات التلال تتم تربية الأمل.

وتبدو القصيدة نغثات أو جملاً شعرية مكتوبة في أوقات مختلفة، لكن شذراتها أو شظاياها تدل على أنها منتظمة في خيط واحد مؤطرة بالحصار منظوراً إليه من وجهة نظر الشاعر الذي يلاعب موته وحصاره معاً.

ويعود درويش إلى تقنياته الشعرية المفضلة: التكرار وصنع متواليات متناخمة كرسائله (إلى شاعر -إلى حارس -إلى الحب ...) وحضور الشهيد في أكثر من جملة شعرية مكررة... ولكن ذلك لا يعني إغفال درويش لفردات الحصار، فهو يذكر الدبابات وأضواء المدفعية في ليل الحصار والجنود والحراس والغرف المحاصرة لكنه يدرجها كلها في إطار تمثيل حالة الحصار شعرياً وتكريس السخريّة، وحضور الذات وسط محرقة الجماعة التي لا يهملها درويش تعالياً أو نرجسيةً فهو - كما يصف صبحي حديدي - له معادلة شعرية «لا تستطيع طويلاً احتمال الكثير من درجات اقضاء الآخر، حتى في ذروة الموقف الغنائي الذي يليه شجن الروح وهو قر الشغافية التي قال الشاعر إنه يحتاجها للتعبير عن المناخ

ومن أجل الاعتماد والثبات عن الحدث - رغم أن درويش يؤرخ له ويهيبه بتحقيقاً شعرياً - فإن الشاعر يلجأ إلى ترميز عناصره أو (أساطيرها) كما فعل في (قصيدة الأرض) التي كان مشغولاً (يوم الأرض) الفلسطيني الذي بدأ في شهر آذار عام ١٩٧٦<sup>(٣٠)</sup>.

وفي هذا الاتجاه ملجأ آخر لتخفيف الحدث هذه المرة برفعه إلى مصاف الأسطورة حيث تشهد الأرض أعراسها في آذار، وتعيد الذاكرة أعراساً موعلة في التاريخ لتواخي يوم الأرض الذي تنبثق عنه القصيدة، وتحتويه دون الوقوع تحت وطأة حديثه. كل ذلك في سعي من الشاعر لما يسميه فخري صالح «محاولة لخلق تعبير مواز وغير مباشر عن التجربة الفلسطينية»<sup>(٣١)</sup>.

#### - ١٥ -

لا تمثل الحرب في شعر سمدي يوسف إلا تصاعداً ذروباً في مسلسل النفي والاضطهاد، وحالة التجاذب الحيرة بين وطن مشتهى وواقع مرفوض، فلا تعود للمكان البعيد جاذبيته وسحره إلى الحد الذي ينتزع الشاعر من تردده ويقبل به عائداً إلى مواقع طفولته وشعره وعراقه الذي تأثت في شعره الأخير كما في بداياته جملاً وجارحاً في آن واحد.

يكتب سمدي كثيراً عن تداعيات الحرب، متخيراً أدق زواياها، ملتبساً - كما في شعره كله - ما هو يومي وعابر وأليف، ليضعه في متواليات شعرية ويهيبه وجوداً جديداً في سياق تداعياته... في نص (الحونة) وفي سمار الاستعداد للحرب وفرائعها، والقلق القاتل على العراق مدناً وبشراً وذكريات وحضارة، يتفحص سمدي يوسف كسرة من تاريخ العراق الحديث حين كان (لورنس العرب) كما يعرف في تاريخ السياسة، يحجوب صحراء العراق ومدنه، متنكراً وموطناً للجيش البريطانيين الغازية، محصياً الانقاس والطرق والمفاوز، مجنداً الحونة الذين يحضرون كمفردة لازمة في الحروب والطغيان والاحتلال في تواريخ الشعوب كلها..

في النص يسرد سمدي يوسف أحداثاً ليلية من ليلي لورنس الغابرة وهو يجند رجاله وخونة شعبهم ليقطعوا طريق القطار بين الحجاز وتركيا عبر العراق، ثم بعد فاصل من النقاط التي يستخدمها سمدي، دائماً، فواصل سردي ووقفات زمنية، يبدأ فصل جديد من سردي النص؛ حيث يتعين زمان جديد يقع لورنس خارجه تاريخياً لكنه في القلب منه دليلاً فيعود لورنس بهيئة أخرى:

واليوم

وفي آخر شهر شباط

من القرن الواحد والعشرين

يقطب لورنس البصر:

الصحراء هي الصحراء

وأعمدة الحكمة ما زالوا السبعة

والسكة مثقلة بالألغام.<sup>(٣٢)</sup>

لقد استمد سعدي تاريخية الحادثة الأولى ليبنني عليها ما يحدث الآن، ربما تغير وجه محتلي البصرة وبغداد لكنهم سلالة لورنس وامتداد حلمه الاستعماري، وإزاء ذلك يرى لورنس أعمدة الحكمة السبعة (عنوان مذكراته) ويرى الصحراء كما كانت عليه، لكن خاتمة القصيدة تخبي سرًا، فالألفاظ تملأ السكة وتعيق الطريق.. يعاثر سعدي في النص شخصية لورنس، ويقطع تأملاته بمعارات تعلق على ما يحصل يضعها بين أقواس، تؤثر في سير خط القصيدة، وتحتم استدارة دلالية في القراءة مثل (تعرف أن الرمل تقيم به حيات وعقارب) و(الجاموس يفكر حتى في الحلم)<sup>(١٢)</sup>. والقصيدة تعكس موقف الشاعر من الحرب، فهو إذ يبتهج لإزاحة كابوس الدكتاتور وزوال حكمه الجائر، لا يبهجه أن تعود خطى لورنس إلى الصحراء مرة أخرى، وبالخونة الذين يتكررون في مفاصل انتقالات الشعوب وأحداثها الكبرى.

لقد وجد سعدي إذن في التاريخ نقطة انبثاق نصه، وجعل (الخونة) عنواناً لنصه، لأنه من أراد الحديث عنه، وليس لورنس نفسه.. ولسعدي ولع خاص بإقامة الموضوع الشعري عبر شخصيات يأخذها من حياته وما حوله ومن التاريخ ومن الذاكرة.. وهذا هو مقترحه للكتابة عن الانتفاضة الفلسطينية في قصيدته (إنه يحيى) لكنه هذه المرة عالي النبرة، ربما للمسبب نفسه الذي اتخذ أدونيس من أجله مسار إيقاع قصيدته عن الانتفاضة، بينما هدأت إيقاعاته ولغته في (تحية إلى بغداد).

في (إنه يحيى) يبدأ باندفاع قوية تجسدها الجملة الخبرية (رايات يحيى لوثك المنخوب بالطلقات) ويسير مع شخصية (يحيى) للنبيشة في الماء وأفقدة الصغار والتي تجوب بيوت الشعراء الفلسطينيين إبراهيم، وعبد الرحيم، وهاشم، وتغر بمقاليع الحجر الذي ارتبط اسمه بالانتفاضة وارتبطت به.. وأجواء النص تذكرنا بقصائد سعدي النضالية في دواوينه الأولى، وحرارة عبارتها المتراوحة بين الخطاب المباشر، والإخبار الواقعي المتيقن لا سيما وأنها مؤرخة في شهر الانتفاضة الأول، وحرارة الحدث متوهجة بشدة، فلا غرابة أن استعاد فيها الشاعر أجواء من شعره الأول كقوله:

سلاماً أيها المتقدم للقدوس

يا ملكاً يسير مخضب الرايات

يا يحيى

سلاماً<sup>(١٣)</sup>

وأرى أن نص سعدي لم ينبج من ضغط الحدث بالمعنى اليومي، فتسلل إلى نصه الذي جاء كشحنة غضب مرتفعة الصوت وشديدة الوقع.

وتلك خطة سعدي في التعامل مع الموضوع (السياسي) أو الحدثي بعد أن يضع لمستته عليه.

وكما كان الشعراء الشباب داخل فلسطين يرصدون لحظة الانتفاضة وتنويعاتها الممكنة فنيًا، فقد كان الشعراء الشباب داخل العراق وفي المنافي والمهاجر يرصدون لحظة الحرب التي طالت كثيراً بمقداماتها



### الصكر: الحداثي والحداثي

والتياساتها، علينا هنا أن نضع الحرب الأمريكية على العراق في سياقها الممتد منذ حصار عام ١٩٩٠، فكثير مما سيرشح عن هذه الحرب، له جذور في الشعور والوعي تلامس المحنة العراقية ذات الملامح الهامشية: ضرورة الفعل إزاء العجز القائم، وضرورة استدعاء صورة الوطن المغدور، والحاكم الطاغية، والمعتدي المتربص لحظة الدمار والاحتلال.. الوطن الذي يظل ملائماً وطقساً ومدعاة للأسى والألم، ولذكريات العسف والاضطهاد والحروب الدائمة وفقدان الحريات، لكنه الوطن في أية حال، وما يتهدده هو مشروع محور تاريخه القديم وحضارته، ولكيانه المعاصر وإنسانه ومظاهر حياته التي سيدمرها الاحتلال الأمريكي لاحقاً..

العراق هو تلك اللحظة للفتنة: حيوات أهدرتها الحروب وعسف الدكتاتورية، وأطياف من جنات الطفولة والأسطورة الحية على أرض يصفها باسم المرعبي بأنها (الأرض المرة) تأتيه مشحنة بذكريات الموت والدم والرماد: «أرى الدم مختلطاً برماد الكتب والسياس على رقاب آبائي كان الجنود يجرّدون المآذن من سمائها

سهيل الأفراس يدفعني للتدخين

ومسألة الكرخ عن اليد العسراء وقفاها»<sup>(٤٥)</sup>

تلك الأطياف التي تحف بالحدث المائل: حدث الحرب ثم لحظة الاحتلال تأتي في شعر السبعينيين والأجيال التالية لهم مقعمة بالأسطورة مختلطة بعالم ميثولوجي يخفف وقع الحدث ودويته، وبمقابل الرماد المختلط بالدم لدى باسم المرعبي سنجد ما يسميه كمال سبتي (سواد الماضي) يشير إلى (موت) أعد نكابة بالقصيدة:

«.. وما كان عندي غير تمتمة لا يفهمها الحي ولا الميت، تشبه صداقة الآخرس في الليل.

لا أعبر إلى الدولة. يبدأ الجسر بثلاث حصى وإناء بخور وينتهي بحكم الآية أو شبيبتها. بما يؤوله المفسرون والقضاة. وما ينساه المؤرخ عادة. لم أعلمني أحد بهذا. إنما كان سواد الماضي يدلني على موت أعد لي نكابة بهذه القصيدة، فأغني له أغنية قديمة عن تاويلي، يوم أولني أبي ولدأ طيباً، ويوم أولني العدو جندياً له، ويوم أولتني للمؤرخ شاعراً يخرج من حانة إلى أخرى»<sup>(٤٦)</sup>.

والملفت في معالجة الشعراء الشباب للحرب أنهم يحضرون فيها ذاتاً فاعلة ومفعولاً بها معاً. إنهم وقودها في العادة، هاربون من جحيمها الذي لا تفارق تفاصيله المؤلمة مخيلاتهم، لذا فهم أقرب إلى تلك التفاصيل من أجيال عاشت الحرب (مشهداً) أو (خبراً) أو (حالة) يمر بها وطنهم.. ولا تخلو قصائد الشعراء الشباب، من مفردات الحرب التي تقطع بدويها وبشاعتها لحظة الحب والحياة.. التي تحدث في قيلولة المدافع بين حربيين كما تقول ريم كبه، فلا يظل سوى الحلم:

بغثة

ذات قيلولة للمدافع

ما بين حربيين

كنا التقينا

.. حلمنا معاً

أن تصير المدافع ساحات رقص  
.. وقلت بأن المدافع ماتت  
وأن الحروب تنام طويلاً  
وبأسرع من طلقة  
مرجيش

وكنا نراوح بين التغرب والتزقات  
.. حينما عصفت حربنا الثالثة  
لم يعد ثمة متسع للتمني  
فكنتُ احترفتُ السكوت  
وكنتُ احترفتُ أنا الكارثة<sup>(٤٧)</sup>

ويجعل أديب كمال الدين من الرصاصة قلباً يترهب بقلب الشاعر فيسرد بشاعرية مقصودة تهوي  
القارئ لاكتشاف ذلك الترهيب، كيف تحول قلبه إلى رصاصة من الفولاذ:

كان لي قلب  
حين كبرت تحول إلى عصفور  
ثم إلى وردة  
ثم إلى كلمة  
فدمعة ورغيف  
كبرت فتحول قلبي إلى رصاصة من الفولاذ  
باردة وناعمة  
.. شاهدت الطائرات قلبي من بعيد  
فرمتني بصاروخ  
فتشطيت وتشظيت  
.. ولست الرصاصة  
فكانت باردة ناعمة كالمرت<sup>(٤٨)</sup>

ولعل هذا التلقي الشخصي لوقع الحرب، وتهديدها لذات الشاعر مباشرة، وشعوره بأنها مسخت  
حياته وحولتها، وأنه نجا منها بالصدفة، كل ذلك سيجعل قاموس الشعراء وتراكيبهم وأبنية قصائدهم  
تتشابه، فالرماد ذاته سيحضر لدى محمد مظلوم الذي يكتب قصيدة طويلة توأخي بغداد بالاندلس:  
ضياعاً في التاريخ والجغرافية والتصاقاً بالذاكرة، فكانه يكتب سيرة للمدينة وما فات عليها من غزاة  
وطغاة:

بغداد التي غرقت في عين ديك القيامة  
بغداد التي حفرتها السماء في سفينة الطوفان  
بغداد التي شمس نومها خيل للغول

بغداد السالكة للحفاة والطائرات

.. بغداد المعصوية العنينة

تقرأ في الحروب مقتل الحسين

وبريد الهاربين من جندامها<sup>(٩٩)</sup>

وهي ذاتها لدى برهان شاوي:

زهرة القلعة المهجورة

وبقيا حروب الغبار

وأنا السومري الطريد<sup>(١٠٠)</sup>

فالصورة المستحضرة لبغداد هي صورة تصنعها الذاكرة والتاريخ والحروب التي عصفت بها والطغاة الذين حكموها، لكن ذلك لا يجعل الشاعر يغفل جمالها والحضارة التي قامت على أرضها، رغم أن هول تلك الحروب التي يحضر فيها الشاعر ذاتاً داخل جحيمها لا تنفك حاضرة تضغط على وعيه، فالحروب تلاحقه وتغير أشكالها كما يقول باسم فرات:

أتذكر أنني بلا وطن

وإن الحروب ما زالت تلاحقني وتغير أشكالها

والشظايا سعالى الزمن

بساطيل الحرب مسخت ذكرياتي

كل ما في راحتي رماد<sup>(١٠١)</sup>

إنه يحلم.. مثل ريم كبة.. بعناق لا يقطعه سوى القصف حيث تتناسل أهام الشاعر سواداً.. هذا السواد والرماد يشكر لدى الشعراء الذين اتخذنا قصائدهم عينات لتفحص وقع الحدث.. إن السواد والرماد متعينان حقيقيان في مشهد الحرب، لكن سياق النص الشعري الجديد سيجعلهما إشارات إلى ما تلونت به الحياة، وما بقي منها على الأرض..

يصبح (الذاتي) في هذه الحالة جزءاً من صورة (الحدث) فيقل من قدرته الإلتهامية ونسيده على النص، فالمفردات الملتقطة مدمجة في سياق سردي يشف عن حضور ذات الشاعر داخل المشهد، بدلاً عن ابتعاده وتوصيف الحدث بهيئة كلية لا حضور له داخلها..

وهذا ما فعله شاعر عراقي يعيش في جنوب البصرة التي شهدت حروب العراق الثلاث الأخيرة، واكتوت بناها حتى الاحتراق الحقيقي الذي تراه الأعين في رؤوس النخيل المقطوعة بفعل القذائف، والمباني المهدامة تبعاً ولاكثر من مرة، وتحت أسماء مختلفة بحسب الحروب والمعارك، هنا كتب طالب عبد العزيز قصائد عن حدث الحرب التي أخذت.. ضمن ما أخذت.. أخاه، فكتب (حرب أخي) التي تمثل حضور الذات في صراعها مع الحدث، فالقصيدة مناجاة لأخيه الميت وحديث عن الدبابة التي انتصر حديدتها، والجنود العائدين لبيوتهم.. وهم من أصدقائه وزملائه.. جرحى ومنكسرين..

لكن الشاعر يعلم أنه هو نفسه، مشروع ممكن لهذا الموت الذي جعل له حضوراً احتمالياً وجوهراً ميتافيزيقياً، لكنه استثمر من مفردات الحرب مفردة ذات دلالة هنا، وهي الطلقة (الرصاص) التي

تترصده في لحظة ما، غير متعينة أو معروفة، تترصده حتى إن أخطائه مرة الشظية، أو أخطائه القناص،  
ويذا يصبح (الموت) موعداً مؤجلاً يمكن أن يتحقق في أية لحظة.. وفي أجمل لحظات الإنسان..  
لقد أعطت هذه (الاحتمالية) حساً حدائياً للواقعة التي صارت ضرباً من (الإيهام) والعناء القديري..  
الآن

أو بعد دقيقة  
في عطلة نهاية الأسبوع  
أو في عيد الميلاد  
إن أخطاك القناص مرة  
أو أخطائك الشظية  
سوف تأتي الرصاصة  
التي نحتت لك  
ونقش عليها اسمك  
ويرن في جوفك  
صمتها الأبدي<sup>(٢١)</sup>

لقد تجسدت الاحتمالية مقابل سكون الإنسان، وانتسب (الصمت) للرصاصة وليس له...  
إن ذلك يؤكد ما ذهبنا إليه في ختام الفقرة (٢) من بحثنا، فثمة صراع متواصل بين الذات  
والحدث، صراع داخلي وليس بمقابل ما يحصل خارجياً: وهذا الصراع الذي يجريه الشاعر في نصّه،  
ينقذه من المباشرة وحضور الحدث الخارجي.

#### -١٢-

أحياناً تصبح إحدى كسرات الحدث أو مفرداته، حافزاً أو مثيراً لتمثله، فقد رأى الشاعر عبد  
الرزاق الربيعي جندياً من المارينز يمتطي ظهر أسد بابل بعد دخول القوات الأميركية إلى وسط العراق،  
ومصوره زميل له في لقطة سياحية لا تخلو من فجاجة وعنجهية..  
كان ذلك كافياً ليكتب الربيعي نصاً مطولاً، محضر فيه بابل وتاريخها، ويحضر فيه الانكسار  
والاحتلال لممثلين بعتاب الشاعر للأسد: كيف رضي أن يظل ساكناً ولا يلقي المحتل عن ظهره،  
فاتسعت بذلك دلالة الصورة المتفطرة للجندي الأمريكي، وصار السؤال موجهاً للوطن كله: كيف  
لا ينتفض ويطرده محتليه؟

وسيفع الربيعي عنوان قصيدته (على ظهر أسد بابل) عنواناً لمجموعة قصائد كتبها قبل الحرب  
الآخيرة على العراق وخلالها، ثم يعدل العنوان بعد الإعلان عنه ليصبح (غداً تخرج الحرب للنزهة)  
وهو عنوان قصيدة كتبها قبل بضعة أيام من بدء اجتياح القوات الأمريكية للعراق (مؤرخة تحديداً في  
٢٠٠٣/٣/١٤) وفي هذا التعديل دلالة على وعي الشاعر بأن المفارقة هي أفضل وسيلة لمعاينة  
الحدث والالتفاف على دويه وهيجاناته العاطفية والشعورية.. فضلاً عن ذلك فإن قصيدته (غداً

تخرج الحرب للنزهة ( تمثل معالجة قائمة على مفارقتين: الحدائي والحدائي ( كونها قصيدة نثر)، ومفارقة اظهار الهدوء والقص ببرود ودون انفعال، مع أن محصلة النص هي الاحتجاج على ما ستجلبه الحرب في نزحتها، أو مفارقة وصفها بذلك، والنص يتطور من تكرار الجملة العنوانية ( غداً تخرج الحرب للنزهة ) ومخاطبة جماعة منتظرة عليها أن تعد ما تحتاجه الحرب في نزحتها، وذلك يعزز التكرار واختيار زوايا طريقة ساخرة أو دامعة لاستكمال مشهد الحرب القادمة غداً :

غداً تخرج الحرب للنزهة

زينوا للمستشفيات بالأدوية والضمادات

والمشارط الباشطة

غداً تخرج الحرب للنزهة

نظفوا القبور من الأتربة والأدغال

.. غداً تخرج الحرب للنزهة

هيعوا أجسادكم للآلام

وأعضاءكم للبتر

لأن الحرب ستعيث معكم (٥٣)

وهكذا تستمر القصيدة في أجواء المفارقة بين نزهة الحرب وضمن تلك النزهة الذي سيعده المخاطبون سلفاً.. فعليهم أن يزرعوا القبور لأن المدافن ستنمو والحياة ستوقف، وواضح أن الشاعر يحيلنا إلى مفارقات الصورة لدى محمد الماغوط وتقنية التكرار والتقابل الصوري الحاد لخلق الأثر. لكن ذلك أبعد النص عن مباشرة متوقعة قد يقع فيها وهو ينتظر الحدث.. ولتقوية منطق الضرورة الداخلية للنص ولنمو خط المفارقة يستحضر الشاعر في تداعياته رموزاً معرفية: إشارات التوحيد والى ليلة وليلة مثلاً، فهي مما يجب أن يتنحى كي تمر الحرب لنزحتها... نزحتها التي تلاعب فيها الموت، وتطلق النار على كل شيء ابتهاجاً بفصل جديد من أوديسة العذاب العراقية، والحزن الجليل الذي بسواده ورماده شعار الندب وبكائيات الحياة في العراق، منذ صراخ اللبوة المجرحة على جدارية قديمة، حيث توشى السهام جسدها وهي تصرخ، وحتى مسيرة عشتار تتبعها النسوة في شارع المركب بكاءً على تموز.. مروراً بمراثي عاشوراء المتجددة، وصولاً إلى الموت المغولي وامتداداته التي هيا لها الطغيان قبل أن يرحل بفواجهه وآلامه ليأتي المحتل يوزع هدايا الموت في الطرقات..

كان الكاتب التونسي محمد لطفي اليوسفي ضمن المجموعة التي زارت فلسطين وتزامن حضورها مع بدء الانتفاضة، فكتب من بعد نصه المطول ( فلسطين: المكان الذي غدر به الزمان ) وهو نص ينتج رؤية المنظور الجدلي لحدث بالغ السخونة حديث الولادة، يعترف الكاتب في مفتحه بأنه يذهب للمشاركة في مهرجان شمري « لكن الشعب الفلسطيني العظيم أبى إلا أن يجعلنا نعيش فلسطين متوجهة غضباً ودماءً وناراً.. » فتلمس بذلك ثنائية الشعر الذي ذهب ليشترك في مهرجانه، ومعايشة

الحدث الذي حوّلته غضب الشعب (دماً وناراً) وبأزاء ذلك انغمرت الذاكرة لتلتقط مفردات مدهشة من الأرض التي خلقت الحدث وعاش ناسها: شهداء وأطفالاً وآباء وأمّهات تفاصيله المدوّية ..  
في تداعيات دقيقة يستحضر اليوسفي (محرقه ملجأ العامرية ببغداد عام ١٩٩١) حيث «اللحم العربي مشوياً حتى التصفح»<sup>(٢٢)</sup> ويؤاخي بحاسته النقدية فلسطين والعراق، معاً تحت الموت الأمريكي...  
ويلتفت إلى أن حضوره لعزاء أحد الشهداء يجعله يدرك أن (الكلمات التي تمجّد البطولة والاستشهاد تبدو ذليلة لم تتمكن من القضاء على فجائية الموت وضراوته وطلابه الكاسر» وبهذا الإحساس يلخص المسألة: في موقف كهذا لا جدوى من الكلمات، رثاء أو شعراً. لا فرق.

هكذا سيصبح ما رآه في نومه (ليس شهادة أو استشهاداً فحسب، بل هو حدث عبور للحدود الفاصلة بين السماوي والأرضي، بين ما هو بشري وما هو إلهي) وهذا استبدال بالحدث الكلي الضاغط، حدثاً متخيلاً يزيل الحدود الماثلة. وسيلتفت الشاعر إبراهيم نصر الله إلى نقطة مأساوية تصور مقتل الطفلة ذات الأربعة شهور ليّمان حجّو برصاص جيش الاحتلال الإسرائيلي فيكتب مستوحياً طفولتها في ثلاث عشرة قصيدة تحمل عنواناً موحداً هو (مرايا للملاكمة) مطابقاً بين الشهيدة حيّة وميتة، ويصنّع لها حياة بعد الموت تحمل فيها بما لم تنله في حياتها وحرّمها الاحتلال من أن تعيشه. صانعاً لها أيضاً صورة طائر ذبيح، متيحاً لها أن تسرد بنفسها أحلامها وأسفلتها:

بعد عصر طويل

هل أنام متى شئت

أصحو متى شئت

دون انفجار يطوّح بي للأعلى

ودون دم أو عويل؟

هل سألعب؟ من سيكون صديقي؟<sup>(٢٣)</sup>

ويتمسّس على هذه المعالجة اقتراح الذهاب إلى أغوار الشخصية واستنطاقها تخفيفاً للمباشرة الحديثة وطبيعتها الفنائية الحادة، ويبقى الشاعر في فسحة المتخيل التي تجعله يرفع الشهيدة إلى كائن أسطوري ولكن بالإحالة دائماً إلى قضية أرضية ساخنة وفاجعة مستمرة..

ولعل هذا ما رآه محمد علي شمس الدين في قصيدته (بغداد) التي - رغم قصرها - حاولت استمداد قطع تاريخية وروحية ومزجها بالرموز الشعرية (السياب تحديداً) وتخيل عودته أو قيامته من قبره فلا يرى شيئاً يمكنه أن يستأنف الحياة من خلاله:

كان (بدر) الذي نام تحت الحجر

حالماً بالمطر

كان (بدر) الذي قام من القبر

حائراً: أين يمضي؟

فقد بدأت من جميع الجهات

الطيور الأبابيل تأتي

وفي حالة كهذه لن يجد (بدر) بيته أو شعره بل لم يجد قبره وظل غريباً ضائعاً. وبهذا تطورت القصيدة، من خلال رسم صورة حزينة لبغداد التي تنعق عند مداخلها الغريان، واسترجعت الواح سومر وأكد و(ضريح الأحية) وصولاً إلى شعرائها الذين قاسموا بغداد خساراتها وجراحها، فأنخلق بذلك الأثر المقصود من ملاسة الحدث..

#### - ٩٤ -

كخلاصة، وبعد أن أوضحنا استعصاء توافق الحداثي والحداثي بالاقتراب الشديد من الحدث أو التضحية بالضرورات الفنية للنص، نجد أن الخارج للمقترحة - والتي أجراها الشعراء في نصوصهم المختارة للتطبيق هنا تتلخص في:

- دمج الأسطوري والرمزي بالحدث وإعلاء ما هو مشهدي ليغدو شعرياً.  
- اختيار قطع أو كسر مؤثرة وانتزاعها من سياقها لبناء متخيل شعري وسردي يخلق الأثر والإحساس ولا يرصد الواقعة..  
- تعجيل لحظة الحدث واستباق ما سيترك وراءه يرصد بعض حالات تكونه ونشوئه وما سيتداعى عن ذلك.

- إيقاف الحدث كل لحظة زمنية ذات أثر في مكان محدد لخلق سيروية مشابهة من التاريخ البعيد، والقريب أحياناً.

- حضور الذات كمؤكد لانبثاق النص وترتيب الصلة بالحدث على أساس ذلك حسماً للصراع مع الخارج وكى لا يدور كل شيء (خارج) الذات والنص معاً.

- السخرية وملاطفة الحدث باستيهامات ورؤى ذات دلالة بعيدة رغم اتكائها على التبسيط والمفارقة.  
- الاستعانة بالسرد وإمكاناته لصنع عالم فني مواز للحدث، ومتفوق عليه بالقص الذي رصدنا من مظاهره في قصائد الحداثة عدة عناصر: كالتسميات والشخصيات والحوار والوصف والفعل أو الحدث السردى.

- تجسيد الرؤية المجهريّة التي تعني في رأيي تسليط الرؤية على جزئية من الحدث ثم تكبيرها نصياً، وهذا التكبير أو التجسيم يمنح النص قوة إضافية لمواجهة التهامية الحدث وقوته ودويته.

- استثمار طاقة التمثل وإعادة تمثيل الحدث بما يضمن مدلولته والاحتياط على (حديثته) الضاجة والمؤثرة بإيجاد (صينغ) تلائم الضرورات الداخلية - الفنية - للنص.. وفي هذا المجال تتأزّر (ذات) الشاعر، وإسقاط وعيه وشعوره على (الحدث) ونفقه كصيغة كلية، لصالح إعادة تمثيله بقوة الخيال والسفر الحر في التاريخ وإمكان استحضار رموزه ودلالاته..

- ولكي نختم سنستعيد أمثلة تيري إيفلتون حول مهمة محلّل النص التي شبهها بمهمة المروض الذي يدرك أن الوحش أقوى منه لكنه يتصرف عكس ذلك، فيحتويه ويؤطره ويروضه، وإذا ما أحس الوحش بأنه أقوى من مروضه مستنهي اللعبة كلها..

ولتقريب وجهة نظرنا سنغير الأمثلة المفترضة أن (الحدث) هو الوحش الذي يريد إلتهايم النص، لكن النص يخائله ويؤطره داخل سياقته وضروراته، فيحتويه وينفي قوته، ويروضه لتغدوا وقائعه الخارجية، وقائع فنية لها وجود آخر داخل النص الذي لا يصحح بحدائته واشتراطاتها في هذه الحالة...

### الهوامش

- (١) يواخيم سارترويس: نصوص الجسد، ترجمة أمل الجبوري، دار دهوان-برلين-٢٠٠١، ص ٢٦.
- (٢) نفسه، ص ٢٥.
- (٣) بول دي مان: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الفاتحي، الجمع الثقافي، أبو ظبي ١٩٩٥، ص ٢٦٦.
- (٤) نفسه، ص ٢٧٠.
- (٥) نفسه، ص ٢٦٦.
- (٦) روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٩٤، ص ١٧٢.
- (٧) نفسه، ص ٢٩٤ - ٢٩٥.
- (٨) نقلاً عن حاتم الصكر: ترويض النص، تحليل النص الشعري في النقد المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ١٤٧.
- (٩) نفسه، ص ٢٠٥.
- (١٠) نفسه، ص ١٣٢.
- (١١) تيري إيجلتون: النقد والأيدولوجية، ص ١٠ وقريب من رأي إيجلتون ما يراه التوسير من أن الفن يتضمن خبرة تتيح لنا أن (نرى) طبيعة الأيدولوجيا.
- (١٢) القول لرولان بارت في وصف افكار كولدمان التكوينية. نقلاً عن: ترويض النص، ص ١٣٢.
- (١٣) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج والواقعي، ص ٤٠٧، و ص ١٤٠.
- (١٤) عيسى العيد، نقلاً عن ترويض النص، ص ١٠٢.
- (١٥) ويمكن إضافة جهود كل من فاضل ثامر وإلياس خوري في تحليل النص على وفق المنهج ذاته.
- (١٦) البيانات: تقدم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس ١٩٩٥، ص ٥٤.
- (١٧) نفسه، ص ٧٣ وقد عنون أدونيس الملحق بعبارة (بعد ثلاث عشرة سنة).
- (١٨) فاسم حداد وأمين صالح: البيانات، نفسه، ص ١٢٧.
- (١٩) محمد بئيس: البيانات، نفسه، ص ٨٦.
- (٢٠) محمود درويش: القدس العربي ٢٠٠٢/٤/٥م.
- (٢١) عبده وازن: نجومية درويش، الحياة ٢٣/٨/٢٠٠١.
- (٢٢) عباس بيضون: درويش المختلف، القدس العربي ٢٦/٦/١٩٩٨.
- (٢٣) أمجد ناصر: اعتراف متأخر، القدس العربي ١٦/٦/١٩٩٨.
- (٢٤) حوار عباس بيضون مع درويش.
- (٢٥) نفسه.
- (٢٦) درست في كتابي (مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة - للؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٩٩) سيرة درويش الشعرية وحاولت تجميعها سردياً.
- (٢٧) سيف الرحبي: الوطن في ضوء الكارثة، نزوى، العدد ٢٨، أكتوبر ٢٠٠١.
- (٢٨) زهير أبو شايب، الشعراء، بيت الشعر، ربيع ٢٠٠١، رام الله، ص ٤٨.



- (٢٩) غسان زقطان، نفسه، ص ٢٩.
- (٣٠) امجد ناصر: الشعراء، بيت الشعر، شتاء ٢٠٠١، ص ٧.
- (٣١) نفسه، ص ٩.
- (٣٢) قصائد الشعراء الفلسطينيين الشباب في (الشعراء)، شتاء ٢٠٠١، ص ١١٠، ١١٥، ١٢٢.
- (٣٣) يراجع جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان، دار المناهل، بيروت ١٩٩٥، ص ١٧٨.
- (٣٤) أدونيس: أفصحي أيها الجمجمة، القدس العربي ٢٢/٤/٢٠٠٢م.
- (٣٥) أدونيس: تحية إلى بغداد، القدس العربي ١/٤/٢٠٠٣م.
- (٣٦) محمود درويش: ليس سوى العراق، القدس العربي ١٣/٤/٢٠٠٣.
- (٣٧) حاتم الصكر: محمود درويش - الحياة خارج الاستعارة، القدس العربي ١٤/٤/٢٠٠٢.
- (٣٨) حوار يمشن مع درويش.
- (٣٩) صبحي حديدي: ضمن كتاب: زيتونة للنقى - دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية لمهرجان جرش السادس عشر ١٩٩٧، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢١.
- (٤٠) محمد جمال باروت: ضمن كتاب (زيتونة للنقى)، ص ٥٦.
- (٤١) فخري صالح: مجلة (فصول)، صيف ١٩٩٦، ص ٢٤٢.
- (٤٢) سعدي يوسف: الحفلة، جريدة السفير، ٣/٧/٢٠٠٢.
- (٤٣) سعدي يوسف: إنه يحيى، القدس العربي، ٢٣/١٠/٢٠٠٠، والنص مؤرخ في ٢٢/١٠/٢٠٠٠.
- (٤٤) باسم المرعي: الأرض للمرة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ١٩٩٨، ص ٧٦.
- (٤٥) كمال سبتي: آخرون قبل هذا الوقت، نينوى للدراسات والنشر، دمشق ٢٠٠٢، ص ٣٢.
- (٤٦) ريم كبة: أمنيات، شعراء من العراق، ملحق مجلة (ثقافات)، العدد ٤، خريف ٢٠٠٢، البحرين، ص ٩٧.
- (٤٧) أديب كمال الدين: النقطة، ص ٨٨.
- (٤٨) محمد مظلوم: أندلس لبغداد، دار المدى، دمشق ٢٠٠٢، ص ١٠.
- (٤٩) برهان شاوي: ضوء أسود - نشيد حب عراقي، دار الكندي، أربد ٢٠٠٣، ص ٢٤.
- (٥٠) باسم فرات: خريف للآذن، دار أزمدة، عمان ٢٠٠٢، ص ٣٩.
- (٥١) طالب عبد العزيز: ما لا يفضحه السراج، بيت الشعر، رام الله ٢٠٠١، ص ٩٤ - ٩٥.
- (٥٢) عبد الرزاق الريحي: غداً تخرج الحرب للنزهة، اتحاد الأدباء والكتاب، صنعاء ٢٠٠٣.
- (٥٣) محمد لطفي اليوسفي: فلسطين المكان الذي غدر به الزمان، نقلًا عن موقع الشاعر قاسم حداد على الأنترنت.
- (٥٤) إبراهيم نصر الله: مرابيا الملائكة، الرأي الثقافي، عمان ٢٤/٨/٢٠٠١.
- (٥٥) محمد علي شمس الدين: بغداد، الوجدوي، صنعاء ١/١٠/٢٠٠٢ نقلًا عن جريدة الحياة.



## فرسان الاحتجاج

مقالات مختارة

### تيري ايغلتنون

- ١ -

#### الكلمات الأخيرة

يُحكى أن إيرلندياً شارك في برنامج ماسترمايند [المميزون]، اختار التاريخ الإيرلندي الحديث موضوعاً مفضلاً. يُسأل صاحبنا: من كانت الرئيسة الأولى لإيرلندا؟ يرد فوراً «هاس» [لا جواب]. ما اسم الجزيرة المجاورة التي كانت متحكمة بالبلاد كلها؟ يجيب «هاس» دون تردد. ما المحصول الذي بارز في المجاعة الكبرى؟ يُطلق المتسابق كلمة «هاس» كالسهم. يتزايد الارتباك في الاستوديو وضوحاً حين يصرخ صوت إيرلندي من الجمهور قائلاً: «أنت على حق يا ميك، مَرَحَى لك! - إياك أن تقول شيئاً لأولاد الزنا!».

من محرّضي القرن الثامن عشر الراهبين لدى الجمعيات السرية إلى مراكز التحقيق في دري وتلفاست الحديثتين، ظل الإيرلندي دائماً على إعتاق فن عدم قول شيء لأبناء الحرام. وهذه العادة تنعكس في أحد أبيات الشاعر سيموس هيني الأكثر اقتباساً، هو البيت الذي يقول فيه «مهماً قُلْتَ، لا تُقل شيئاً»، أما المكان الوحيد الذي يمكنك أن تبادل فيه إلى «بَقْ البَحْصَة» فهو المشقة، كما يتضح من هذا المجلّد الذي يتضمن كلمات أخيرة حرره المؤرخ الإيرلندي الدوّوب الذي لا يعرف معنى التعب جيمس كلي. فالخطاب على المشقة، جنباً إلى جنب مع الموعظة، المنشور الطائفي، القصة الخيالية غير القابلة للتصديق، بيان قفص الاتهام، الشّجب على مذبح الكنيسة، والخطاب أمام هيئة المحكمة تبقى بين الأجناس الأدبية الإيرلندية الأكثر مهابة ووقاراً. إنها قطع خطاب للاداء، لا للتمثيل، كما يليق بمجتمع لم تتمكن فيه الواقعية الأدبية، من سويقت وستيرن إلى برام ستوكر وجيمس جويس،

---

تيري ايغلتنون، ناقد بريطاني معروف

من أن يمتد جذوراً، مجتمع لم تكن فيه التّخوم بين الفن والسياسة محدّدة بدقة في أي وقت من الأوقات.

في ١٦٨٤ تباهى باحثٌ إيرلندي بأن قطاعه المترامي الأطراف المعروف باسم ياركوناخت التابع لإقليم غالواي كان شديد الالتزام بمراجعة القانون حتى أن أحداً من السكان لم يُطلب إلى المحكمة أو يُعدم منذ ثلاثين سنة. فائاً أن يذكر أن القانون في المنطقة كان سيء التحديد، ما جعل الخروج عليه أمراً صعباً. كانت العصابات الإيرلندية في القرن السابع عشر معروفة باسم التوري [الحافضين] المأخوذ من اللغة الغالية، وما زالت الكلمة مرتبطة بالسطو في ضوء النهار، وهي تسمية ما لبثت أُطلقت استهزاءً على أولئك الذين قاوموا النظام البرلماني الجديد في بريطانيا. ثمة قصصٌ عن توري إيرلنديين قابعين على نحو مثير في الجبال والوديان والغابات شاعت مؤكدة أنهم أبطالٌ شعبيون أو شخصيات روين هودية، نبلاء يعقوبون من الكاثوليك بددوا أو تخلوا عن أملاكهم العقارية، واحترفوا سلب الأغنياء ومساعدة الفقراء. غير أن الأكثرية كانت أكثر تواضعاً إذ اكتفت بسلب الأغنياء. ومثل كثيرين من المنشقين الإيرلنديين، لم يكن لدى هؤلاء أي اعتراض شديد على قوانين محددة، بل على القانون نفسه. ما بقي عاجزاً عن الترويج لنفسه في إيرلندا هو حكم القانون بالذات، الذي تفوح منه رائحة الحكم الامبريالي. من شأن الغضب الأخلاقي الحديث على استحداث عادة تقييد الغُجالات في جُلن أن يشي بأن عادات معاداة الكولونيالية لا تموت بسهولة.

ربما لم يكن أفراد التوري جميعاً الشخصيات الزبانية (نسبة إلى الثائر المكسيكي زاباتا) التي زُعم أنهم كانوا، غير أن الثورة الإيرلندية لم تكن من دون هالتها الرومانسية الخاصة. فالجمعيات السرية الغلاحية مثل: «فُتو البهضاء، فُتو الحق، المدافعون، قارعو الناقوس، الدجاج الأسود، الأقدام السوداء، بنو صخر، الشانافيست، والكارافات كانت «عصابات اجتماعية»، هيئات تشريع أنصاف الليالي الساعية، عن طريق العنف المنظم، إلى ضبط أمور الأراضي، الأجور، الربوع، والعشور في الأرياف. غير أنها كانت أيضاً تولّد حركة سرية كاملة متمردة على الثقافة السائدة، باعتمادها الكارنفالي لايقونة ارتداء ملابس الجنس الآخر، للامان العجيبة، للالاقاب الشاذة، للقيادات المؤسّطة الخرافية، وللطقوس السرية. في بدايات القرن التاسع عشر، كانت ثمة حاناتُ كارافات وشانافيست، صبية الطير، فرق التمثيل الصامت، الحان الفناء والرقص. فنيكولاس هانلي، زعيم الكارافات، كان رجلاً صارخ التائق دائم التجول متنكباً بنديقيته ومتزناً بعدد من المسدّسات. كان رجلاً درج على عادة إرجاع أية أشياء يراها دون مستواه إلى ضحاياه، وما لبث أن قذف برمطة عنقه الانيقة متباهياً، إلى الحشد من على منصة المشتقة. وهناك زعيم عصابة آخر هو الكابتن ويلر، كان نصيراً مُخلصاً للزواج، إذ قيّد نفسه بثلاث زيجات متزامنة وأجهز على حياة أفراد عائلة كاملة للفوز بزوجة رابعة. ألقى هؤلاء المتمردون البداثيون بظلالهم على العالم المظنور للتوري، للمهرين، لمقاتلي الطوائف، ولمنتجي الويسكي غير الشرعيين؛ وفي بعض أجزاء البلاد كان التهريب والإنتاج غير الشرعي للويسكي اثنين من الفعاليات الاقتصادية المفتاحية، ما جعل الانحراف مطلوباً للبقاء على قيد الحياة. وقد شهد كل من العقود من ١٧٦٠ إلى ١٨٤٠ ثقباً كبيراً واحداً على الأقل للسُخط والاستياء الريفين، مع

أن إيرلندا لم تكن خلال جزء كبير من هذه الحقبة مكاناً متميزاً بالثورة والتمرد، ربما كانت أقل تمرداً من بريطانيا. كانت الجريمة التي لا علاقة لها بالزراعة نادرة على نحو لافت للنظر. حتى مؤخراً بقي السجل مشيراً للاهتمام: بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٩٠ لم يُقتل في البلاد سوى ١٢ ضابط شرطة، وهو رقم إحصائي قد يلفت نظر رئيس بلدية ميامي. إن المجرمين المسجلة كملأئهم الأخيرة هنا هم لصوص وقتلة وليسوا من مناضلي الأرياف، ويعود السبب إلى أنهم أعدموا في دبلن. هناك توري واحد بينهم جرى خرق قلبه، كبده، رتيته، وأعضائه بعد الإعدام، وتم وضع رأسه فوق السجن، وأعلى ياردتين من باقي الرؤوس الأخرى، كاملاً مع القبعة والشعر المستعار.

رغبة منه في تفكيك صور البربرية الإيرلندية انطلاقاً من اعتماد أسلوب المراجعة، يشير مؤرخ إيرلندي حديث، مخففاً، إلى أن بين أولئك الذين قُتلوا في العهد الفكتوري الوسيط فقط ٤٥ بالمئة ماتوا بالرصاص، في حين مات ٣٠ بالمئة نتيجة جروح في الرأس، و ١١ بالمئة جراء جروح أقل تحديدًا، و ٧ بالمئة نتيجة طعنات وضربات سكاكين. ومن الباعث على الرضى أن يعلم المرء أن الإيرلنديين كانوا عُصبة مسللة على هذا النحو. يضيف المؤرخ نفسه أن «قِلَّة من مُلاك الأرض تعرضوا لإطلاق النار أكثر من مرة»، برهاناً على المستوى الأخلاقي الرفيع للمحاصنين [مستأجري الأرض]. وبالغالب فإن مواقف المهرضين من أسيادهم ملاك الأرض ربما كانت متناقضة: كان من المألوف أن يُتلى على مسامع مالك أرض خطاب ولاء صبيحة زفافه، دون إهمال التسلسل في الليلة نفسها إلى الحظيرة لذبح أبقاره. ومع ذلك، فإن عدد رجال الشرطة في إيرلندا القرن التاسع عشر كان ضعيف نظيره في بريطانيا نسبة إلى عدد السكان، جنباً إلى جنب. مع حاميات جنود وفلاحين، فضلاً على أن البلاد شهدت ما معدله حركة عصيان واحدة في السنة. غير أن الأمور لم تكن على درجة من السوء الشديد كما عند صدور حكم قضائي في ١٧٥٨، يقضي بأن أي كاثوليكي لا يتم إدخاله إلى حظيرة القانون إلا للعقاب. أما رسائل التهديد الموجهة إلى مُلاك الأرض، التي مالت إلى التزايد في آذار وإلى التناقص في نيسان وأيار لسبب جدير بالتقصي البحثي، فكانت تختتم بمبارات الجمالة الحافصة من قبيل: «أملأ أن يصلك هذا الذي يغادرني الآن وأنت في صحة جيدة». من الواضح أن عادة الاحترام لم تمت.

شيء من الروح المسرحية للجمعيات السرية طغى على إيرلندا اللاحقة المتمردة لكل من بيتس، مودغون، وجيمس كوني. ليست النزعة القومية إلا صورة جمالية للسياسة، يتزوج فيها الواقع مع الخيال بسهولة. فجييش مواطني كوني أغار على قلعة دبلن في ليلة ضبابية دون التأكد مما إذا كانت العملية واقعية أم تنكيرية. أما القائد العمالي جيمس لاركن فقد جرى تهريبه إلى داخل أحد فنادق دبلن متخفياً في عباءة أمير ولحية مستعارة، في حين قامت مودغون التي سبق لها أن لعبت دور عجوز شمطاء في مسرحية كاثلين في هوليهان ليش بالدور نفسه مرة أخرى للعودة خلسة إلى البلاد بعد حظر دخولها. كانت الآلة الطابعة العائدة لثورة ١٩١٦ قد نُصبت في مسرح الديبر، وكان الرجل الأول الذي قُتل في الانتفاضة ممثلاً من فرقة الديبر، كان يؤدي دوراً رئيسياً في مسرحية جيمس كوني الدرامية، مضطرباً، في الوقت نفسه، بدور طليعي وقيادي في الثورة. ثمة ممرضة إيرلندية مكلفة بخدمة الجنود البريطانيين الجرحى في دبلن كوفت بدور ثانوي في أحد عروض وست إند

الساخرة.

ما لبثت الكفاحية الريفية أن اكتسبت زخماً في أواسط القرن الثامن عشر؛ وحسب كلام كلي، فإن تلك هي الفترة التي شهدت بدء موجة المنشورات المطوية المتضمنة الكلمات الأخيرة بالانحسار. فبين خطب الماشائق الـ ٦٢ المطبوعة هنا، نرى أن ٥٨ تعود إلى فترة ما قبل ١٧٤٠. وبما أن الخطب لم تكن اعترافات عضوية بمقدار ما شكّلت استراتيجية اعتمدتها الدولة لإضفاء الصفة المسرحية - الدرامية على إذعان الأوغاد المارقين لسلطتها المهيبة، فإن من غير المستغرب أن تغدو أقل رواجاً مع صيرورة المعارضة الاجتماعية أكثر صخباً وأعلى صوتاً. ومع انزلاق البلاد في الطريق المضيق إلى التطهير العرقي في تسعينيات القرن الثامن عشر الثورية، بات الجمهور أقل استعداداً للاستمتاع برواية قصص تُعرضهم للقتل والإفناء على يد القانون الظالم والقاسي، ناهيك عن استخلاص العبر الأخلاقية منها. فمن أربعينيات القرن الثامن عشر وصاعداً، ذلك هو ما ينبئنا به المهرج، كان الإيرلنديون أقل استعداداً للتعامل مع حكم الإعدام، كما لو لم يكن أكثر من مجرد استلقاء على الأرض. كانت الحشود مولعة بوضع جثث المشنوقين على عتبات ابواب القضاة، فضلاً على أن الجلادين كانوا، بين الحين والآخر، يتعرضون للرجم بالحجارة مع هدم المشنقة، في حين كان يتم إنزال الجثث المتدلية على أعواد الماشائق للإنعاش، التابئين، أو الدفن. (على القراء غير الإيرلنديين أن يتذكروا المعنى الإيرلندي للتابئين الذي هو السهر عند جثة الميت قبل دفنها). وثمة كانت على الدوام أقلية من المدانين المحكومين الذين كانوا يختارون «موتاً صعباً» عبر الإصرار على تأكيد براءتهم، أو من خلال إبقاء أفواههم محكمة الإغلاق. إلى هذا الفريق الباسل كان ينتمي البطل الوغد لاري الوارد ذكره في الأغنية الشعبية الإيرلندية الشهيرة: «ليلة ما قبل تمديد لاري» الذي يصر بعناد على اعتبار المشنقة واحداً من أجهزة الدولة الأيديولوجية:

حين يُسال أحدنا:

هل تستطيع أن تموت

دون أن تكون قد تبت حقاً؟

بأنه الجواب من لاري الذي يقول:

ذلك كله، حسب ما أرى،

إن هو إلا بدعة اخترعها رجال الدين،

لا شيء، إلا ليحصلوا على عظمة تسد رمقهم؟

تماماً كما يحرص أي سادي على انتزاع جواب فتال من فريسته، يبقى القانون شديد الحرص على مراوغة خطر الانتفاض جراء إحجام أولئك الذين تعاقبهم عن إقرار عدالة الحكم. وكما يتعذر وجود أي عمل أدبي دون وجود قارئ له، فإن السلطة لا تعيش إلا على الرد الصادر عن ضحاياها. وبالفعل، فإن هيوم كان يؤمن بأن «القوة هي في صف المحكومين دائماً، لأنها عاجزة في غياب المصادقة. السلطة هي من صنع الطاعة، لا العكس. ليس ثمة أية مقاومة أكثر فعالية للمرجعية

والسلطة من الإحجام الصادق عن مساندتها، وهو ليس الشيء نفسه مثل احتقارها أو نبذها. إن بارنادين، وهو المعتقد النفسي المدان في مسرحية السن بالسن، مشلول معنوياً إلى درجة أنه يعترض على إعدامه الوشيك لا لشيء إلا لأن ذلك ينقص نومه. لذا، فإن على الدولة تأجيل موته إلى أن يتم إقناعه بممانعته، وإلا فإن العقوبة ستفقد جزءاً كبيراً من مفرزها. إلى أن يبادر بطريقة ما إلى تنفيذ موته الخاص، إلى حيازته بصدق، على أنه يخصه هو، ستبقى العقوبة عاجزة عن تشكيل حدث محدد في حياته، ما يبعدها عن دائرة المعنى، داساً إليها في ملكوت البيولوجيا المجردة. وعند محطة الموت، أكثر المحطات واقعية شائكة، مطلوب من الإنسان أن يكون ممثلاً يقوم، كما كان متوقعاً من مفتصبي وقطاع طرق دبلن القرن الثامن عشر أن يقرأوا نصاً جاهزاً والأنشطة حول الأعناق، بتلاوة ديباجة تغوى مشحونة بالندم والثوبة على عتبة الخلود الأبدى.

لمسألة الموافقة على القانون نكهة خاصة في إيرلندا، لأن حكامها الأنجلو-إيرلنديين كانوا قادرين على ممارسة السلطة ولكن دون التمتع، عموماً، بالهيمنة. لا غرابة، إذاً، أن تبقى الهيمنة - تلك الفكرة القائمة على القول بأن السلطة لا تزدهر إلا على أساس القبول والاحتضان - الأطروحة المقيمة لدى المفكر السياسي الإيرلندي الأعظم، دون استثناء، والمتمثل بإدموند بورك. كان القانون بنظر بورك ذكراً أساساً، غير أنه ظل مضطراً، حتى يتمكن من أن يفعل فعله بنجاح، أن ينخرط في عملية ارتداء ملابس نسوية استراتيجية تماماً كما يفعل أبطاله الزراعيون، مموهاً نفسه تمويهاً مثيراً للغواية على أنه امرأة. لدى كلي شكوكه حول أطروحة الهيمنة، لأن خطأ المشائق وتجهت إلى جماهير مختلفة، وتخضعت عن تأثيرات متباينة. غير أن واحداً من أغراضها بقي، دون شك، متمثلاً بشريعة سلطة متزايدة اللأفة بذاتها. كانت تلك الخطب منتمة إلى ما أطلق عليه أحد المؤرخين اسم «مرح أهواء المشائق»، إلى ساحة يجب أن يتم فيها لا ممارسة أعمال العنف فقط بل واستعراض هذه الممارسة على رؤوس الأشهاد. فالإعدام وراء الكواليس، من وجهة النظر هذه، عمل لا معنى له، مثله مثل عريضة الفرد الواحد. إذا كان هناك مراهنون على الثوار والمتمردين، فإن هناك مراهنين على السيادة التي يتحدثونها أيضاً.

كانت خطب المشائق منطوية على موت المؤلف جنباً إلى جنب مع الوغد المارق. ظلت، كما يقول كلي، مستمدة من الحصيلة المشتركة للمتهمين، رجال الدين، المطابع، الناشرين، وربما أفراد العائلة، السجنائين، ورفاق السجن من السجناء الآخرين. كانت شؤوناً كثيفة القربى، موضوعة في أطر يستطيع أي محكوم (أو محكومة) أن يصب (أو تصب) فيها خلطتها (أو خلطتها) الخاصة من السيرة الذاتية والتأمل الروحي؛ وهذه للزوجة بين الفن والواقع كانت تنعكس في مرآة الممارسة ما قبل - ما بعد الحداثية التي قد تساعد الباعة المتجولين أحياناً على بيع منشورات وكراريس الخطب الأخيرة وقت الإعدام بالذات، عبر أسلوب فني يلتهم الزمن ويحاكي الحياة. وهذه النصوص التي كانت مبادرات سياسية، شكّلت في الوقت نفسه سلعاً تجارية أيضاً. أضف إلى ذلك، أنها جمعت الواقع مع الخيال في مضمونها كما في مناسبتها ونمط إنتاجها. يقول لنا جزرأر أعدم مداناً بجرمة السلب عام ١٧٠٧ يدهى إدوارد المجلش: «وُلدتُ في ساوث - غيت الكوركية، وعشتُ هناك مدة أربع عشرة

سنة؛ دأب أبواي المسكينان خلالها على إيقائي في المدرسة؛ يُعَيِّدُ مغادرتي للكورك، ومجيشي إلى دبلن... حيث كان [أبي] يسمى جاهداً كأي إنسان شريف لكسب خبز يومه، وقد أبقاني في المدرسة عامين كاملين آخرين، ثم شغلني صانعاً متدرباً لدى جزار في نيوستريت يدعى وليم كارتر. وفيما بعد، راح ضحية القذف، اللعن، الشتم، والنساء المنحرفات (عدد غير قليل من هؤلاء المحتالين يدعون أن بغايا جرزتهم إلى الوخل)، فاحترف السُّلْبَ والنهب، كان من الممكن أخذ المقطع من أية رواية متشردين عائدة إلى القرن الثامن عشر، مثله مثل عبارات الندم المرتيبة التي يُخَتَّمُ الخطابُ بها.

من المؤكد أن حُطْبَ المشائخ، بوصفها جنساً أدبياً، تسلط الأضواء على التناقض المتجذر أيضاً في صُلب الرواية الواقعية. يعلق كلي أن بعض قراء هذه الروايات استهلكوها استساغة لحكاياتها لا ولعاً بمرتها الأخلاقية؛ غير أن الأمر يطرح أيضاً مشكلة مع كل من مول فلاندرز، توم جونز وكلايسا، حيث يُفترض فينا أن نستمتع بالحكاية من ناحية، ونستفيد من العبارة الأخلاقية من ناحية ثانية، وعلى حد سواء. فالرواية خارجة من رحم الاعتراف الهدام القريب مما يميز المسلسلات الاجتماعية الخفيفة، بأن الواقع الرتيب، الانسياب المبتذل الخالص، قد يكون أسراً إلى ما لا نهاية، وبأن مجرد تمثيل هذه العملية يمكنها من أن تشكل خاتمة ساحرة بعد ذاتها. ولكن هذه اللذة بالواقع مشبوهة إيديولوجياً، لأنها تبدو، شأنها شأن جميع المتع، لا أخلاقية. يتعين على الواقع أن يكون ذا مغزى، ويتعين على السُّرْد أن يضفي رمزاً مزدوجاً على مادة العالم حتى تكون ذاتها من ناحية، ورمزية، تجريبية، وأخلاقية من ناحية ثانية، فردية من ناحية، ونموذجية من ناحية ثانية في الوقت نفسه. وإلا فإننا في مواجهة خطر الانغماس في أحاسيسنا، غارقين في وحل المدلول المادي، مضيعين الغاية وراء الأشجار. وهكذا، فإن أساس الواقعية الرئيسية هو المنطق الكامن وراء العروض المصوّرة بدءاً برواية نيوغيت وانتهاءً بأخبار العالم، يبقى المثير في خدمة ما هو مسؤول اجتماعياً.

لا بد للقصة، باختصار، من أن تنطوي على مغزى أخلاقي. وهذا المغزى الأخلاقي لن يقنعنا ما لم يكن مكسوّاً بلحم شكل آسر بخصوصيته؛ غير أن تزايد حصول هذا يقضي إلى تنامي تحول الواقعية إلى منعة حسية بعد ذاتها، وصولاً إلى مستوى التهديد بتقويض الحقيقة الأخلاقية التي هي مكلفة بتسليط الضوء عليها. إذا كان الله قابلاً في الكل الأخلاقي، فإن الشيطان كامن في ثنايا التفاصيل الواقعية، ممسكاً كما هي عاداته بجميع الأوتار الفضلى. وكلما زاد السرد إيهاراً، زاد تعرّض وضعيته النموذجية للمخطر. كتب ريتشاردسون إلى أحد أصدقائه قائلاً: إنه لم يرغب في إعلان أن كلايسا خيالية، غير أنه لم يرغب أيضاً أن يُظن أنها تنتمي إلى عالم الواقع. كان من شأن الكشف عن خيالية الرواية أن يخطر باختزال تأثيرها الواقعي، إلا أن القراء الذين يرونها تاريخ حياة واقعية قد يفوتهم مغزاها المجازي. في رواياته اللاحقة يبقى ريتشاردسون متظاهراً بأن قصته حقيقية، ولكنه لا يبذل أي جهد لجعل الادعاء مقنعاً؛ إنه يتظاهر كي يتظاهر ليس إلا، إذا جاز التعبير.

يُنْتَظَر من أصحاب هذه الخطب التعصّب من السُّكّاري، اللصوص، والزناة الفاسقين، مثلهم مثل

الرواية الواقعية، أن يعاملوا أنفسهم أفراداً من جهة، ونماذج من جهة ثانية في الوقت نفسه. فالفضاء الرمزي للمشتقة، مثله مثل فضاء السرد الأدبي، يقلبهم على امتداد الدقائق الخمس عشرة التي تستغرقها شهرتهم من الحالة التجريبية إلى الوضعية الأخلاقية، من وضعية الوصف إلى حالة الحكم والتحديد. حين يموتون رجالاً ونساءً حقيقيين، إنما يولدون من جديد في اللحظة ذاتها، هناك في الساحة، في الشارع العام، حيث يقوم الباعة الجوالون بترويج منشوراتهم، بوصفهم شخصيات خيالية أو أسطورية، بوصفهم علامات ثابتة على الورق متعيش، مهما حصل، أطول بكثير عما عاشوا هم أنفسهم. في واحدة من أكثر القصائد الشعرية الإيرلندية شهرة، ألا وهي قصيدة «عيد الفصح في ١٩١٦»، سيفعل بيتس الشيء ذاته من خلال القوة التصويرية لبلاغته مع القادة الذين أعدموا في انتفاضة دبلن، ناقلًا إياهم من عرضية التاريخ إلى براعة الأبدية ومكرها.

ومع ذلك، فإن من غير السهل أن يكون المرء نفسه شيئاً آخر في وقت واحد، ومعظم هؤلاء الخطباء الهواة يقومون في شيء من التشوش والارتباك. إذا كانت التنف التجريبية من قصتهم مثقلة بالاستطرادات المملة، شديدة التضارب مع التوتر الدرامي العالي للمناسبة، فإن التنف الأخلاقية أو النموذجية (أموت كاثوليكيًا، ليرحم الرب روجي المسكين، آمين!) تأتي غارقة في الابتدال والتفاهة. لا يتوقع المرء أن يرتقي أولئك الموشكون على الظهور إلى المستويات الشيشرونية الرفيعة من البراعة في التعبير؛ غير أنه مثير مع ذلك أن نجد الطريقة التي جرى ضم جملة هذه القطع إلى بعضها وترقيمها، عاكسة بعضاً من المشكلات الهيكلية الواقعية ناشئة حديثاً. ليست تلك، كما يفترض المرء، مسألة كان من شأنها أن تصدر قائمة الهواجس الشاغلة لعقل الجزر اللص إدوارد إنغلش.

· بوصفها نصيرة الحياة العامة، تبقى الرواية صيغة ديمقراطية حقاً. ونحن الآن لا نستطيع أن نتصور إلا بصورة ضبابية، تلك الذئشة المرتبكة لدى قراء أدمونا الماساة (التراجيديا)، الرثاء، والشعر الغنائي – الرعوي، عكفوا للمرة الأولى على مطالعة صفحة واحدة من ديفو، حيث الحياة اليومية غدت فجأة شديدة الإغراء والإغواء بحد ذاتها. ليس هذا تقدماً بسيطاً، لأن أكثر الرجال والنساء تواضعاً وضعة، باتوا الآن قادرين على الاضطلاع بأدوار البطولة الماساوية (التراجيدية). لم تعد مضطراً إلى الصعود عالياً لتسقط مع صوت ارتطام على مستوى ملائم من الإدهاش، وإزاحة البصر أو صم الأذن. وكلما كانت حياتك أكثر وضاعة، في الحقيقة، كانت مؤهلة لأن تبقى أكثر هشاشة، وأغنى انطواء على الاحتمالات الماساوية. لعل هذا هو أحد أسباب كون الأبطال الجدد في كتابات القرن الثامن عشر، هم من المومسات والأيتام بدلاً من الفرسان وأرامل النبلاء. أما الفضاء الرمزي الآخر، الذي يبرهن على أنه شديد الترحيب بالهرومين والمعتدين فهو المشتقة، حيث يستطيع كاتب من كان، دون أي استثناء، أن يضطلع بدور قيادي، وحيث لا يكون المرء بحاجة إلى أن يبالغ في الصعود كثيراً حتى يسقط.

نشرت المادة للمرة الأولى بعنوان «البيتى لاري فمه مقفلاً» (عرض لكتاب خطب المشتقة من إيرلندا

القرن الثامن عشر، تحرير جيمس كلي) في دورية لندن وفيو أوف بوكس، ١٨/١٠/٢٠٠١.



## طبيعة القوطي

في العالم كله، نرى طلاب الدراسات العليا والآداب واللغة الانكليزيتين ممن سبق لهم، ربما ان كتبوا عن وورديز وورث أو السيدة غاسكل، داثين الآن على جعلهما مشتكين مع مصاصي الدماء، الوحوش، السادو-مازوخيين، والقتلة، يمكن إرجاع جزء كبير من هذا إلى صرعات ما بعد الحدائة الدارجة، وإن كان لمصاصي الدماء نسب أكثر جدارة بالاحترام، كما يلاحظ ريتشارد ديفنپورت - هينس في مداعبته الموقفة للفرن القوطي، بدءاً بسالفاتور روزا وانتهاء بداثين هيرست. لقد تمخضت دراكولا برام ستوكر، وقد باتت مترجمة إلى أكثر من اربعين لغة، عن قدر مقيم من الإبهار والادهاش منذ نشرها في ١٨٩٧، مع صيرورة البطل دراكولا نفسه، الشخصية الخيالية الأكثر تصويراً سينمائياً بعد شرلوك هولمز. ثمة فيلم انكليزي، أنتج في ١٩٦٢، كان مسؤولاً عن خمسة آلاف حالة إغماء في دور السينما، ٧٥ بالغة منها ذكور. يفترض ان كمية الدم التي تراها النساء أكبر من تلك التي يراها الرجال، فضلاً على أن من المؤكد أن الرجال كانوا يرون قدراً أقل من قبل، حين لم يكن مسموحاً لهم ان يحضروا عمليات الولادة. اصدر الدكتور الروماني الراحل تشاوتشسكو فرماناً قضى بجعل أحد الأنماط الأصلية لدراكولا، وهو فلاح المحرق، بطلاً قومياً، في حين اعترف ٢٧ بالغة من المشاركين في استطلاع اميركي للرأي بانهم يؤمنون بوجود مصاصي الدماء. ثمة ناد للدرجات النارية والدرجات البخارية باسم مصاصي دماء سانتاكروز، ومصاصو الدماء الاميركيون يتواصلون عبر البريد الالكتروني. إن ولع ما بعد الحدائة المهوروس بالمنحرف، بالشاذ، بالغريب، وبالمجيب ما هو جزئياً إلى تركة موروة عن الحدائة نفسها. فالحدائة تميل إلى رؤية الحياة العادية حياة ضواحي مضنجة، ولا ترى الحقيقة متكشفة إلا عند التخوم المتطرفة. فالبطل التراجيدي هو أي شخص قذفه قطار ٨١٥ إلى بادنتون فثقل إلى التخوم. ليست الحركة المجانية، اللفتة الوجودية، التسليم الدائم بالموت، الكلمة الفصل، الحركة الحاسمة المحددة لهويتك إلى الأبد، ليست هذه جميعاً إلا حفة من أساطير جمعة تطرف الحدائة، جنباً إلى جنب مع الايمان بأن اللغة ذاتها هي في حالة بالغة البؤس من الزيف، إلى درجة أنك لا تستطيع إرغامها على البرح بأسرارها إلا عبر تطهيرها أو حشوها أو تشويشها. انها ما يمكن للمرء ان يطلق عليه، حاذيا حذو كتاب ١٩٨٤ لجورج اورويل، غقدة الغرفة رقم ١٠١: فما يقوله بطل اورويل حين يكون قصص كامل من الفقران الجائعة موشكة على ثقب وجنته للاجهاز على لسانه يجب ان يكون، دونما شك، هو الحقيقة. ان أكثرنا ممن نجد أنفسنا في مثل هذا الوضع موشكون على قول أي شيء، فإن من شأن غرابة هذه العقيدة ان تدعونا إلى التوقف. ما الذي يفرض على الحقيقة والتطرف ان يتم اعتبارهما ضجيعين، رقيقين فراش واحد؟

يمكن جزء من الجواب في صيرورة الحياة اليومية الآن، متغربة غربة لا براء منها، وصولاً إلى جعل ما يمكن ان يكون نافذاً ومشروعاً محصوراً بما ينتهك هذه الحياة أو يُقصيها، يبقى القياسي، بمفهوم

الفكر الحديث، ظالماً بالفطرة، وكان هناك شيئاً استبدادياً مظلماً يلف شرعة الحقوق المدنية أو العرف عن البصق في إبريق الحليب. ليست للمعايير إلا تلك الانحرافات التي تميل إلى المصادقة عليها - وما ان جميع الانحرافات هي معايير محتملة، فإن من الضروري ان تكون هي ايضاً مثار شك وارتياب. واذا كان الاجماع هو استبعاد الاكثرية، كما يبدو بنظر جان فرانسوليونار، مثلاً، فلا مجال، إذا، لوجود إجماع ثوري ايضاً. لان اصحاب هذه الحكمة يتهاون بقالب عقلهم القائم على التأريخ، مثير للسخرية ان يعجزوا عن رؤية الشروط الاجتماعية الخاصة للحدائق متمكسة على مرآة هذا العقل. فينظر هامويل جونسون كان النموذجي اجتماعياً هو الأسر للخيال، والانحراف هو الباعث على الضجر. كانت لدى جونسون ثقة شعبية متفاخرة بقوة المعاني الرتيبة الدارجة، وكان يرى اللغة تجسيدا للتجربة العامة، خلاصة مستخلصة من تقطير الممارسات اليومية، أما هذه الايام، فليس صعباً ان نجد ثورين يؤكدون قضية العامة، ولكنهم يرفضون لفتها على انها وعي زائف. إن احتفالات ما بعد الحدائق بالشاذ، بالهامشي، وبالانتماء إلى الأقلية، تنتمي، بين اشياء أخرى أكثر إيجابية، إلى عصر بات فيه مفهوم أي حركة جماهيرية ثورية، ولا سيما بنظر اولئك الذين هم أصغر سناً من ان يتذكروا إحداها، جمعاً للأضداد والنقائص.

يرى ديفنبورت - هينس ما بعد الحدائق على انها الصورة الأخيرة للقوطي - قضية تؤكد ذاتها إلى حدود معينة، لانه يميل إلى قراءة الثاني في ضوء الأولى، قراءة القوطي في ضوء ما بعد الحدائق. غير انه على شيء من الصواب رغم ذلك. من المؤكد أن كلام الشباب الاميركي - وهو عجيب، فظ، شاذ، خبيث، مرعوب - هو الخطاب القوطي، الذي كان، قبل مجيء الحدائق، طاغياً على الساحة بوصفه التعبير الأشقى الذي نستطيع اجتراره عن الواقعية الأدبية، ومع أن أدوات المسرح المبهرجة المتمثلة ببارونات الشر، وهبان الشر، عذارى البراة المغرر بهن، خرائب الكآبة، وزنانات القولية، قد لا تبدو البضاعة المناسبة للفن الرفيع، فانها قد اضطلعت بأدوارها في نقد عالي النبرة لعقل التنوير، ولا سيما من وجهة نظر النساء اللواتي كن يمثلن الوجه السفلي المكبوت لذلك العقل. ليس القوطي، إلا الظل الغريب الذي يلقيه بتحديثه الذي لا يعرف معنى الرحمة، إلا اللاوعي السياسي لدى مجتمع طبقة وسطى، الذي أقحم هواجسه، وأوهامه الاضطهادية في خزان فنه الروائي المحكم، إذا كنا مدعوين إلى تصور أن أفعالنا الاجتماعية اليومية، هي كل الوقت نسج لنسخة مشوهة تشويهاً مرعياً عن نفسها، صفحة يسرى غير مرئية لصفحة حياة اليقظة الجمنى عندنا، فإن من شان الرعب والعنف الصارخ في القوطيين ان يشكلوا أحد الامكنة التي يمكن كشف النقاب عن هذا الخطاب المخيف فيها.

ثمة حالات أخرى من التناظر بين القوطي وما بعد الحدائق يلوح إليها ديفنبورت - هينس بقدر يكاد يكون مفرطاً من الإيجاز. إذا ظل الرخيص على الدوام جزءاً من الثقافة القوطية التي هي، بأكثريتها، ثقافة مرعبة بأكثر من معنى، فإن المبتذل وسقط المتاع يضطلعان بدور مواز في فن ما بعد الحدائق. فالسلسل التلفزيوني الاجتماعي الخفيف الذي يوفر «الخدمات، الإثارة العاطفية الميسرة، والحديقة المصطنعة عبر تحريك عدد من الشخصيات المقلوبة في حركات ميكانيكية» إن هو، بنظر ديفنبورت - هينس، إلا الجوهر الحقيقي للقوطي. غير ان التيارين كليهما متقاربان من حيث الولع

بحياة الخيمحات، بالحرركات المسرحية الواعية ذاتياً، وبأساليب المكر على رؤوس الأشهاد. ينتمي عنوان هذا الكتاب الفرعي - «أربع مائة سنة من التطرف، الرعب، الشر، والخراب» - إلى ذلك الجنس الأدبي. فديفنبورت - هينس يرى «الأشياء القوطية كما لو كانت في ثورة على الذات البرجوازية المستقرة المتماسكة، محتفلة بهوية الإنسان، بدلاً من ذلك، على أنها (أداء مرئيل) تقوم سلسلة أفعال مؤسلة بإعادة توليفه وتشكيله بإصرار مطرد وعلى نحو منقطع». وهذا يعني قراءة ما هو قوطي قراءة شديدة النزعة العقائدية عبر موشور ما هو يقد حديثي، مع أن راد كليف مؤدية دور كاثي أكر؛ غير أن المقارنة مشحونة بالإمحاءات. من المقتنع هنا قراءة كتاب قلعة «أوترانتو» لهوراس والبول على أنه نموذج جيد.

غير أن هناك أوجه تباين مهمة أيضاً. فالقوطي لا يمثل إلا واقعية مدثرة أو ممزقة، متطرفة لأن رغبته تحمليها إلى ما بعد الأنا والتقليد الاجتماعي؛ أما رعب ما بعد الحدائث فينتمي إلى حقبة بات فيها الرعب ذاته مالوفاً وتقليدياً، ما يوجب جعله قادراً على السخرية الذاتية على نحو مناسب، إنها ثقافة حقبة شديدة القسوة والشارعية إلى درجة يصعب معها صدمها، فتقطعت لمار سخريتها المترفعة للمتوتبة من لا جدوى أي محاولة على هذا الصعيد.

أما القوطي فيبقى، على العكس من ذلك، مضحكاً مثل جميع ألوان الحدة المتطرفة، كما على طريقة أي نكتة دائرة. إنه يمكننا من الاسترقاق في بحر تصوراتنا المكتوبة دونما حياء، فنضحك من غربه بالذات، بعيداً تماماً عن محتواه.

لا يلبث أي إرهاب مصبوب في قالب فني متمتع بما يكفي من الرسوخ أن يصبح ممتعاً، ومتناقضاً ذاتياً بالتالي. إلى هذا المدى يبقى القوطي سادو-مازوخياً في شكله كما في جزء كبير من مضمونه. نجد متعة في التعرض للرعب، ولا سيما حين تكون ألوان الرعب المعنية عائدة إلى الآخرين. وكما كان شونهاور يعلم، فإننا نجني المتعة من أنماط الرعب جزئياً، لأننا فرحون بحصانتنا الخاصة إزاء الأدنى الكامن فيها، فنمكّن إربوس، كما كان يمكن لغرويد أن يقول، من تحقيق انتصاره الخاطف على إله الموت: تاناتوس. ولكن المتعة التي نحصل عليها من قصص الرعب تبقى، لأن رغبة الموت تعني أننا مكافأون بالتدبير في الحياة الواقعية، أيضاً طبيعة راقية لأسلوب ردنا على إنذارات الحياة الواقعية. فمثله مثل اللاشعور الفرويدية، يظل القوطي مكثفاً وميكانيكياً في الوقت نفسه، ملكوت حماس نبيل زاخر بالآلات ذات صرير، مناورات بلبها، وقالب فجة. إنه عالم وجهات مزيغة للبصر تنبؤ في رفوف الكتب مهمة إخفاء أدوات التعذيب، وما من شيء هو كما يبدو؛ غير أنه متصف أيضاً بالحساسية إزاء الأعماق، جنباً إلى جنب مع تحليه بعدم الثقة بالمظاهر، مفضلاً إبراز العاطفة مع استبعاد صراعاتها.

تماماً كما يقوم فرويد بنزع القناع عن العائلة البرجوازية، فاضحاً كونها بؤرة صراع سيل من الاطماع والاحقاد، تضطلع الرواية القوطية بمهمة قلب تلك المؤسسة الأسرية المتألفة المقدسة إلى كابوس سفاح قربي، شر، وعداوة قاتلة. لا يحتاج المرء إلى أن يبالغ في الاعتماد على الموقد المنزلي ليعثر على هياكل عظمية في الخزان، تركت مشبوهة، وأعمال عنف إجرامية. كان بورك يتمنى أن يصور المجتمع

السياسي أسرة أو عائلة: أما الكُتّاب القوطيون فقد قلبوا المعادلة قلباً مدمراً. يعيد ديفنبورت – هينس رواية قصة عائلة كنغزبورو غير العادية، وهي عائلة من قلعة ميتشلزتاون الإيرلندية، التي فاق تاريخها ركيزتها القوطية البائسة على أصدده الغريبة والشذوذ والمبالغة. فأحد أفراد عائلة كنغزبورو فضل، بعد تحطيم رأس ذلك الذي أغوى ابنته، أن يحاكم أمام مجلس اللوردات الإيرلندي، بعد أن كانت ابنته قد أسقطت جنينها، وقُدتْ عقلها، ثم ما لبث جميع أعضاء المجلس، دون استثناء، أن وجدوا كنغزبورو القابع في ملابس داكنة، حداداً على الرجل الذي كان قد قتله، والواقف تحت فأس الجلاد المرفوعة غير مذنب.

أما ابنه جورج الذي أمر محاصصيه من الفلاحين بالاجتماع في صالته لتفسير دوافع إحتجامهم عن التصويت له في أحد الانتخابات، فقد أصيب بالجنون أمام أعينهم. ويعد إخضاعه لرعاية طبيب الأمراض العقلية، «لم يكن مستعداً للانصياع لأي شرائع... غير أنه كان قادراً على إلهاء رأي حول قيمة البقرة». وحين يصل الأمر إلى الصعود للأجلو – إيرلندي الذي كان مؤلف دراكولا بالذات عضواً فيه، يصبح القوطي، إلى حد كبير، مسألة – كما قال قوطي إيرلندي آخر – فاقم على تقليد الحياة. ظلت ماري ولستونكرافت مربية بنات كنغزبورو لبعض الوقت، فضلاً على أن مساعد طباطخ يدعي كلاريغ ما لبث أن افتتح فندقاً بلندن فيما بعد.

إذاً كان الطابع الشيطاني المرعب للقوطي جذاباً ومغرياً، فإن السبب يعود، في جزء منه، إلى أن الشيطان ممسك بجميع الأوتار والأحان الفضلى. ولكن لماذا؟ تبقى الفضيلة، بنظر اللاهوت التقليدي قضية طاقة وفرح، والشرح حرام خالص، قد ينتج الشر في إحداث الكثير من الضجيج، إلا أن الغبار والحرارة اللذين يثيرهما مستعدان من نوع من العجز عن الحياة، وهو ما يُبقي الجميع عاجزين عملياً عن أن يكونوا في الجمع، ينفي للجنة أو الهلاك أن تعني الموت. غير أن على هذا كله أن يبدو مختلفاً حين تكون الطبقات الوسطى في صعود، فما إن تصبح الفضيلة تلك المادة الجامدة البليدة والمميته المتمثلة بالاقتصاد، التقتير، الحصافة، الاعتدال، الإذعان، والكبت الجنسي، حتى يغدو الشيطان أكثر قدرة على تدشين ناد مزدهر للانصار والمُعجبين. والنزعة الشيطانية، أو «عبادة الشيطان»، ليست، بهذا المعنى، سوى الوجه الآخر لحياة الضواحي الرتيبة.

فالفراة الشاذون الذين يسكنون أطراف إحدى الروايات الدكنزية يمثلون، كما سبق لجون كيري أن لاحظ، الانتقام السادي الذي يفرضه النهض على مساره القصصي المنمق العائد إلى الطبقة الوسطى، ما من أحد كان مستعداً لدعوة أوليفر تويست إلى العشاء إذا كان قادراً على إيقاع فاغين في الفخ. كان متعياً على سامويل ريتشاردسون أن يبقى على يقين بأن كلاريسا القديسة المتبلة كانت باعثة على الضجر، تماماً كما كان متعياً على مبدعة إيما وودهاوس أن تدرك أن فاني برايس الفاضلة لم تكن خُزْمة مَرَح؛ إلا أن ريتشاردسون وأوسن يتحدثان أن نتصور كيف تستطیع الفضيلة، في ظل ظروف اجتماعية قائمة على النهب والسلب كهذه، أن تكون أي شيء آخر في أي من الأوقات. تبقى تطرفات ما هو قوطي معتمدة على انمط اعتدال الواقعية، تماماً كما يمثل الجسد «الشرير» لما هو قوطي – وهو المتوحش، المشوّه، الشهواني – التوق الحاطي للجسد «الخير»، المطهر الذي يعمر الضواحي.

ثمة وجه شبه آخر بين ما هو قوطي من جهة، وما هو ما بعد حداثي من جهة ثانية، وإن بقي على ما يبدو خارج نطاق ملاحظة هذه الدراسة، يكمن في غموضهما السياسي. يشير ديفنبورت - هينس إلى أن الفن الروائي القوطي هو «لا شيء إلا لم يكن معادياً لآمال التقدم»؛ وهو يظل، رغم كل سماته بالطرف والمعاكسة، واضح الخصائية إزاء الانتفاض السياسي. وكما يعلق بحصافة، فإن فن العمارة القوطي كان تذكرياً بمفهوم الترتيب والاستقرار الاقطاعيين اللذين طالما داب جزء كبير من الادب القوطي على نسفهما. غير أن الكتابة القوطية ليست تحويلاً للمجتمع بمقدار ما هي ثورة تقوم بها الذات، ويمكن قول شيء شديد الشبه بهذا عن سياسة ما بعد الحدائث. جزء كبير من الادب القوطي جريء جنسياً في وقته، ومن شأن كثرة من ثقافة ما بعد الحدائث أن تكون كذلك، إذا كانت كلمة «جريء» لا تزال تحمل معنى، أي معنى. غير أن النزوع الجنسي يستطيع في الحالين كليهما أن ينوب عن صراعات سياسية أخرى، في عملية إزاحة تهم نظرية التحليل النفسي التي أعادت اختراع الجنس بما يتناسب مع عصرنا. وفي حالة روايتين قوطيتين ينتمون إلى أواخر القرن الثامن عشر مثل «مولك» لويس وآن راد كليف، كان هذا عائداً، إلى حد كبير، إلى موقف محافظ من الأحداث الثورية الجارية في أيامهما، في أنه، فيما يخص ما بعد الحدائث، عائداً، إلى حد كبير مرة أخرى، إلى عدم وجود أحداث ثورية جارية على قدم وساق، فيما يبدو. إذا كانت الكفاحية العمالية مينة، للماركسية ثدانة، والقومية الثورية تبعة، فإن ساحة الجنس تستطيع أن توفر صيغ صراع الصراع على السلطة، الرمزية، والتضامن المتضائلة باطراد يوماً بعد يوم في السُّوح الأخرى، جنباً إلى جنب مع فرص أرحب لتحقيق مكاسب سياسية.

ينصبّ الفن القوطي كله، كما يقر هذا الكتاب، على موضوع السلطة والسيطرة: فالعمل الروائي للتحقيقات برونشي، الذي يكاد يخلو من أي علاقة إنسانية غير منطوية على نوع من الصراع السادو-مازوخى على السلطة، هو أدب قوطي بهذا المعنى بالذات. إن الادب القوطي واحد من المغامرات الخيالية المبكرة المقتحمة لما نستطيع هذه الأيام أن نطلق عليه اسم السياسة الجنسية، متعقبن بجرأة خطوط السلطة المتوغلة في ثنايا الذات الإنسانية وصدوعها. إلى هذا المدى يبقى فوكو منظرًا قوطياً حتى العظم. غير أن الثورية [الراдикаلية] الجنسية في الادب القوطي لا تنطوي، مثل جزء كبير من فكر ما بعد الحدائث، على أي سياسة ثورية عموماً. إذا كانت السادو-مازوخية قادرة على كشف النقاب عن الجنس وإبراز حقيقة كونه مسألة سياسية، فإنها قادرة أيضاً على إثارة مباحث الإذعان. لم يكن كل «قوطي» ساداً، (وساد هذا هو أحد حثلة راية الثورة الاجتماعية، يكرس له هذا الكتاب عدداً من الصفحات الرائعة).

إن قيام ديفنبورت - هينس بضم كل من الكساندر بوب، إيرل شافنيسيري ومهندس العمارة وليم كُنت، إلى قائمة القوطيين لديه، يلقي ما يكفي من الضوء على هذه الحقيقة. فتقافة انكلترا القرن الثامن عشر السائدة لم تكن على طرفي نقيض مع الشذوذ الجامع، ولا سيما في ميدان الابتذال والهبوط إلى القاع. أو على صعيد الشعر الملحمي الذي يزاوج بين التناظر والحركة، بين الإيقاع المنتظم للوزن وانحناءات وتعرجات الصوت المتكلم. إن الأسمى أو الأعلى، وهو مفهوم جمالي يُكثر فرمان

ما بعد الحداثة من إدانته بوصفه مفهوماً مخزئاً، لا يلبث أن يتحول بين يدي بورك إلى حالة وسيطة توطنها السلطة السياسية من أجل تأمين انصياعنا. فالإيديولوجية الأنكليزية لم تكف قط عن التحلي بما يكفي من الحصافة اللازمة لإدخال قسطٍ عادل من الخيال والانطلاق الحر، من تلك المصادفة العنيدة التي تقاوم المخططات العقلانية المتزمتة المفرطة لدى الفرنسيين اللاتسائين.

ومع ذلك، فإن ما يفعله بوب، كُنت، وشافتبيري في دراسة عن الفن القوطي أمر جدير بالطرح. يبقى قوطيو ديفنبورت- هينس خشداً غريباً لأناس متنافرين، خشداً يضم، فيمن يضم، كلا من غويا، بيرانسسي، فيوزلي، ولیم شنسبون، بايرون، هوثورن، إيفلن وو، فوكنر، بوبي زد. برايت، ودانييل لينتش. لا شك أن الفن القوطي، متلون تعريفاً كما هو من حيث النوعية، غير أن المرء لا يستطيع تجنب الاحساس بوجود قدر معين من التعسف في الانتقاء. لا تكمن المشكلة في أن أيّاً من المؤلفين المعروفين قد جرى إغفاله؛ لعلها كامنة في وجود عدد من المتطفلين ذوي الأشكال الغريبة، مع نوع من الانحراف غير المتوقع بين أشكال الفن. إن واحدة من أعظم الدراسات التي تناولت الفن القوطي، أعني مقال رَشِكِنْ بعنوان «طبيعة ما هو قوطي» تم تجاوزها بصمت. وكذلك فإن ديفنبورت- هينس لا يبدو مكزساً كثيراً من الوقت للتفكير الفعلي بموضوعه، فالذيل النظري الوجيز الذي ينتهي، على شيء من الاستعجال، بنوع من الزُخرفة عن «الخيال القوطي» الذي لا يموت، متبوع بحشد واسع من خلاصات الحبيكات والتواريخ الملتفة. مقسماً ببراعة من حيث الأسلوب بين المستوى الأكاديمي والقارئ العام، يقوم القوطي بأذابة موضوعات المرأة، الجنس، الجسد، اللغز، الحساسية، والأخجية في بوتقة واحدة. من الصعب في أجواء هذه الأيام الثقافية تصور إخفاقه في كسب دائرة واسعة من القراء، وهو بالتحديد ما كان مستهدفاً بالتأكيد من تركيبه.

نشرت المادة للمرة الأولى بعنوان (ثُور من الأعماق)

(عرض لكتاب القوطي: ارمقالة سنة من التطرف، الإرهاب، الشر، والحرب، تأليف ريتشارد ديفنبورت

- هينس) في دورية لندن وفيو أوف بوكس، ١٨/٣/١٩٩٩.

-٣-

### المعن الفاضلة أو فراديس الأحلام (١)

لعل أدب المدن الفاضلة هو الشكل الأدبي الأكثر تقويضاً للذات. إذا كان أي مجتمع مثالي غير قابل للتصوير إلا بلغة الحاضر، فإنه يخاطر بخذلانه فور كلامنا عنه. فأي شيء نستطيع الكلام عنه، يجب أن يكون بعيداً عن الأخيرة التي نرغب فيها. والمدن الفاضلة أو فراديس الأحلام تنمرد على جاذبية الحاضر الأحادية، وهي إذ تفعل ذلك تجد نفسها عاكفة فقط على إعادة انتاجها. وما كل الكتابات الحاملة بالفراديس إلا كتابات مثقلة بالكوابيس في الوقت نفسه، لأنها لا تستطيع، مثل الأعلى، والاسمى عند كانط، إلا أن تذكرنا بحدودنا الذهنية، وهي دائبة على السعي إلى تجاوزها.

تتجلى المشكلة نفسها في عمليات وصف الغرباء، التي تكون جميعاً تقريباً ألواناً عبثية من إضفاء الصفات الإنسانية على هؤلاء الغرباء. يتضح أن الكائنات التي ينبغي أن تكون قد انطلقت باتجاه الأرض منذ ملايين السنين، شديدة الشبه ببيادي آشدلون، باستثناء قاماتها القزمة، وأصواتها الرتيبة المشوومة. ثمة سفن فضائية قادرة على إحداث ثغوب سؤداء تتحطم في صحراء نيفادا، في حين يبدى ركايتها اهتماماً مثيراً بالأسنان والأعضاء التناسلية البشرية، إن كلامهم وأجسادهم مختلفان اختلافاً غير مفهوم عن كلامنا وأجسادنا، فيما عدا كونهم يتكلمون ولهم أجساد. لا مجال لاحتمال حصول أي عمليات اختطاف من جانب غرباء، لأن أي غرباء قد يكونون مهتمين باختطافنا سيكثفون عن أن يكونوا غرباء. ليست الصحنون الطائرة الفضائية، مثلها مثل المدن الفاضلة، سوى حالات ظهور [شبيهة بما يُتصور أنه حاصل في عيد الغطاس] للماوراء الذي يؤكد حقيقة أننا عاجزون تماماً عن الإمساك به وبلوغه. إن الاجناس الأدبية الأشد أمراً للعقول توقّر أدلة تثبت استقامتنا غير القابلة للشفاء.

تبقى جملة المدن الفاضلة أو فراديس الأحلام المستمدة من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، من تلك النوعيات التي جمعها غريغوري كلايز في هذه السلسلة الأنيقة من الأجزاء، غريبة تحديداً بسبب كونها عادية. فما يبدو «حائداً إلى عالم الحلم»، بمعنى المبالغة في اللا واقعية، حول هذه الفراديس، إن هو، تحديداً، إلا عجزها عن تصور عالم مختلف اختلافاً لافتاً عن العالم المحيط بها. في نموذج صارخ من نماذج النزعة البوهيمية يعكف حائلو الليدي ماري فوكس في قصة «رحلة إلى قلب هولندا الجديدة ١٨٣٧»، على عقد حفلات وجبات سريعة عابرة في المقاهي بدلاً من ولائم العشاء الفاخرة. أما في وصف «صالة ألفية» (١٧٧٨) تأليف مارا سكوت، فإن فردوس الأحلام قصير ريفي في كورنول، بيت رعوي انكليزي مسكون بنساء أقزام يعزفن البيان القيثاري، ويتعهّدن شجيرات الزينة.

فردوس الأحلام هذا بالذات تفوح منه روائح عطرة، في حين أن أكثريتها أمكنة لا رائحة لها مطهرة، منظمة وشديدة الحساسية على نحو لا يطاق، أمكنة لا يكفّ أهلها عن الثرثرة لساعات طويلة، عن مدى كفاءة ترتيباتهم الصحية، أو مدى إتقان نظامهم الانتخابي. حقاً، يبدو أن الكلام هو الشيء الوحيد الذي بقي لشعب وصل تاريخه إلى نهايته، شعب يعتمد في تغيير حياته الرتيبة والفوز بشيء من اللّهو، على مجيء زائر غريب من السماء، فيبادر إلى شرح معتقداته اللاهوتية على مسامع هذا الزائر. فعالم تشارلز روكروفت المثالي في «انتصار النساء» (١٨٣٨) عالم قائم على نظام مفرط النبل على نحو مخيف، نظام متخّم بأطيب ألوان الطعام، عامر بحشود من الفنانين الطمحين الذين تتولى الدولة مهمة تمويلهم، ولكل شخص مقصورته في الكنيسة. أما الرحالة القادم من الفضاء، الذي يحط على بقاياها على متن أحد الأجرام، فيقدم تقريراً يقول فيه أنّ لَيْسَ هناك نساء في عالمه حالة يراودك الشك في أنها الأقرب إلى الحالة الأبوية الثالثة التي استطاع روكروفت ابتداعها، وإن كان مصيبرٌ غريبه متمثلاً بالسقوط هياماً بحب أنثى أرضية. وكتاب «مذكرات كلوفرنوك» (١٨٤٦) لدوغلاس جيرولد - وهو سرّاً نموذجي لا يشكو من شيء، لا يلبث أن يمتلئ بقدر استثنائي

من الدهشة إزاء احتمال قيام الصَّيِّبة بتمزيق سروايلهم لدى تسَلُّفهم الأشجار لقطف التفاح— يطير حماسة لمجتمع خيالي ما زال ينعم بالضرائب، بالسجون، وبالفقر.

مهما كان المحتوى المتطرف أو الجذري، فإنَّ شَكْلَ مثل هذه الكتابات الحاملة بالفراديس، يقوم بإعادة عكس العالم الفعلي أماناً في ثوب جرى إصلاحه بلطف، فيساعد، إذن، على تعزيز هذا العالم وترسيخه. تبقى هذه الكتابات خصوصاً عن نهاية التاريخ، نظائر روائية لفرانسيس فوكوياما، تنفي إمكانية تغيير الواقع عبر الإعلان عن كيفية تحسينه بالذات. فرواية «جزيرة الحرية» (١٨٤٨) تتحدث عن نبيل أرستقراطي متنور ينفذ تجربة مساواة إنسانية في إحدى جزر البحار الجنوبية، وهو مشروع لا يلبث أن يخفق إخفاقاً يبعث على الأسى. فمغزى تصور مجتمع بديل، ولا سيما في عام الثورات الأوروبية، إن هو إلا تأكيد لاستحالة تنفيذ مثل هذا المشروع. لا يلبث الآخر أن يغدو مُعْبِئاً: يقدم لنا كتاب «قدرة فهم الإنسان ومده» (١٧٤٥)، تاليف جون كيركي وحشاً نبيلاً في جزيرته الفردوسية، أعطى صورة شبه كاملة لمجمل الدين في المجلدات الثامن عشر وصولاً إلى شخصيات البلاد تقريباً، عبر مجرد الملاحظة الدقيقة للعالم الطبيعي من حوله.

لعل نموذج جميع هذه الأعمال الروائية هو روبنسون كروزو، لأن ما ينطوي على قدر كبير من العزاء حول الكتاب هو الأسلوب الذي يعتمد البطل للتغلب على سلسلة طويلة من الظروف غير المألوفة، على نحو غريب عبر ممارسة عقلانية إنكليزية خالصة. مشجع حقاً أن يرى المرء كروزو وهو عاكف برشاقة على قطع الأشجار وغرس الأوتاد تسيجاً لحظيرته، كما لو كان في أحد الأقاليم الريفية الانكليزية. وإذا ما تسنى لك أن تقتنص أحد وحوش البحر في مثل هذه الحكاية، فإنك تفعل ذلك لا لشيء، إلا لاحتصار الزيت منه. كذلك نرى أن رواية «رحلات غليفر» تقوم، هي الأخرى، بتوظيف هذه التقنية، إذ تعرِّفنا على عوالم غريبة يتضح أن سكانها الأصليين شديدي الشبه بنا، خلافاً لما قد يوحي به مظهرهم الخارجي، وبالفعل فإن الرواية ما كانت لتنجح لو لم يكن الأمر هكذا—لأن على غليفر أن يتقاسم بعض المميزات الثقافية لليبيوتيين والبرودنغانيين حتى يَصْلُحوا أدوات سخريه بمجتمعه من ناحية، ولأن الآخر الحقيقي كان من شأنه أن يبقى غير قابل للفهم من ناحية ثانية.

الأ تكون جملة هذه السلالات، المخلوقات القرزمية، الحيوانات العاقلة ذوات القوائم الرباعية، وجماعات الهالكين اللا أخلاقيين مختلفة عن مواطني بيرمنغهام صفة موجهة، بمعنى من المعاني، إلى الثوريين الحاملين بالفراديس الذين كان سوفيت بمقتهم: من غير الممكن أن يكون ثمة أي شيء خَلَفَ حدود ما هو معروف سلفاً. غير أن ذلك، بمعنى آخر، إن هو إلا ضربة عنيفة موجهة إلى فلسفة التنوير الذين أصرّوا، انطلاقاً من الثقة بالذات، على الإيمان بوجود طبيعة إنسانية كونية شاملة. فالليبيوتيون يثبتون، فعلاً، أنهم شديدي الشبه بنا، لسوء حظهم. وغليفر نفسه لا يستطيع بلوغ أي فتر من الموازنة بين الاستمرار في الترفع فوق هذه الثقافات والانخراط مُرضِياً في تبني وجهات نظرها. وإذا كان يُخضع ملك بوردنغانغ لعملية غسيل دماغ نزعاً تعصبية شوقينية إنكليزية متحجرة الدماغ، فإنه مزهو زهواً أحرق بالقلب الذي أنعم به الليبيوتيون عليه، وناكر بإبلاء لتهمة ممارسة الجنس مع أنثى لا يتجاوز طول قامتها بضع بوصات. من شأن المبالغة في التوق إلى احتضان الأخيرة الثقافية، أن



تعني قُضِعَ خلل معين في هوية المرء الخاصة، وغليفر الذي لا يلبث آخر المطاف أن يخذو مؤمناً بأنه حصان، يفقد، أخيراً، سيطرته المهزوزة الهشة على الذات ويفرق في بحر الجنون واليأس .  
يَكُنْ سَكْرَ رحلات جليفر في توظيف ثقافات خيالية لإقصاء ثقافتنا وتقويض استقرارها . وهذا يعني وُضِعَ مسلماتنا جانباً، وهو أمر تجده الكتابات الأقل شأنًا، المجموعة هنا، مستحيلًا على ما يبدو . تبقى جملة هذه التحليلات الخيالية الحاملة، رغم كل ما تدعيه من مثالية مفترضة، أعمالاً واقعية عنيدة، دائية على عرض عالم مألوف على نحو يبعث على الاطمئنان وإن ظلت تصرخ مطالبة بتغييره . كان لا بد لهذا التناقض بين الشكل والمضمون من أن يجبر وراءه ذيلًا مستقبليًا طويلًا : صحيح أن مسرحيات بيرنارد شو قد تطلق رسائل متفجرة، غير أن الدقة الحانية التي تتميز قيام أنماط إخراجها بتفصيل دقائق الأثاث أو ألوان جوارب الوصيعة أو المربية تشي بواقع كثيف الجمود يتعذر طرّفه وتسويته .

كتابات القرن الثامن عشر الحاملة بالفردايس هذه موجودة على هوامش المكان لا الزمان . تجري أحداؤها في أكثر الأحيان في البحار الجنوبية لا في حقبة مقبلة ما، لأن مؤلفيها لا يمتلكون مفهوماً محدداً للتقدم التاريخي، فتبقى وظيفتهم متمثلة بالتعليق على الحاضر بدلاً من عكس مستقبل مرجو . ليسوا شديدي الاهتمام بكيفية الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال والحلم، على النقيض من كتاب « أنباء من لا مكان » تأليف ولييم موريس، الذي هو، كما لاحظ بري أندرسون، كتاب الأحلام الاشتراكي الأندز، الكتاب الذي يصف بشيء من التفصيل كيفية وقوع الثورة عملياً . وليسوا، في الوقت نفسه، مهتمين اهتماماً خاصاً بالمظهر الذي تظهر به مثدّتهم الفاضلة . يتم إعداد الخلفية بأسلوب نمطي خالص، عبر إقحامها في صيغ التطرف في بريطانيا العام ١٨٤١، أو نتائج قانون الإصلاح ( ١٨٣١ )، التي تبدأ بمبادرة الراوي إلى القول بهدوء : « حدث أن غرقت أو آخر سنة ١٨٣١ في غفوة عميقة، استمرت دون إزعاج حتى نهاية سنة ١٨٤١ » . ليس مطلوباً منا أن نتساءل عن كيفية دوام نومه عشر سنوات، أكثر من افتراض استعدادنا لقبول الجواب الإيمائي مقنعاً تشريحياً . لدى استيقاظه من غفوته يجد راوي الحكاية المغفلة أخاه حائياً عليه بإشفاق، بأدبا أكبر سنًا بارعين عاماً، بدلاً من عشرة، بما كان رآه للمرة الأخيرة . وهذه الشيوخة المبكرة التي جاءت قبل وقتها، إن هي إلا نتيجة قانون الإصلاح الصادر في ١٨٣٢، الذي أتاح للدولة فرصة مصادرة ممتلكات والدتها وإلزامه على الذهاب إلى المنفى في جنوب فرنسا . كذلك تعرضت خزنتا جامعتي أكسفورد وكامبريدج للسطو من جانب الحكومة، وجرى تحويل أساتذتهما إلى متسولين، وفتح أبواب قاعات محاضراتهما، دونما حياة أو تقوى، لعقائد دينية أخرى غير عقيدة الكنيسة السائدة . ثم فصل إنجلترا وإيرلندا إحداهما عن الأخرى تمزيقاً، هرب الملك إلى هانوفر، حشود السكان الغاضبة مشغولة بتنفيذ الإعدامات السريعة بعد محاكمات صورية، وأم الشقيقتين قد ماتت كمدماً .

لعل الشيء الأخير الذي تهتم به هذه الأعمال هو العالم الغائب، عالم الغيب، عالم ما وراء الأفق . ليست الأكوان البديلة إلا وسائل لإرباك العالم الذي نعيش فيه : ليس الهدف هو الذهاب إلى مكان آخر، بل استخدام المكان لآخر صورة عاكسة للمكان الذي أنت فيه . وكلما أصبح عالم الحلم أقوى

ارتباطاً بهواجستنا، غدا أقل انصافاً بالحلم. يقوم بطل ولیم تومبسون في «الإنسان على القمر» (١٧٨٣) بقذف ثعلب تشارلز جيمس إلى الفضاء، فيخلق بثؤولة على أنف القمر، غير أن النقاش السياسي الذي يلي كان ممكناً أن يجري في أي مقهى لندني. أما الرواية الهزلية الجمهورية التحريضية «رحلة إلى القمر» (١٧٩٣)، التي تتضمن تشهيراً ظالماً بأمير ويلز، فتصور مجتمعاً تعكف فيه الأفاعي الكبيرة على اضطهاد أخرى صغيرة، إلا أن كل ما عدا ذلك عن إنجلترا مألوف تماماً، حتى أن الأفاعي ينبغي أن تكون مزودة بالاذرع حتى تصبح قادرة على الانخراط في معانقات غرامية.

للمعانقات الغرامية مكانها في هذه البلدان التي هي من صنع العقل، مع أن فراديس الأحلام الانكليزية عقلانية لا كرنفالية نموذجياً، أكثر انشغالاً بما هو دستوري منها بما هو دينوي وشهواني. إن رواية «مغامرات جيمس دوبرديو» (١٧١٩) يجدد نفسه في فردوس نباتي بدائي يعكف سكانه المحرومون تماماً من شجر الجسد على القفز عراة في برك الينابيع. أما رواية جيمس لورنس «امبراطورية النير»، أو، «حقوق امرأة» (١٨١١)، التي تجري أحداثها في مجتمع نبلاء ساحل مالابار، فتصور جماعة متحررة تتمتع فيها النساء بحرية اختيار عشاقهن، ولا تتم رعاية الأطفال إلا من قبل أمهاتهم. يُقصد من السُمّيتين أن تكونا نسويتين وإن كانت الثانية أكثر مناشدة لمؤلف ذكر. إن البطل ذا العقلية الليبرالية سعيد برؤية أسراب من النساء الصغيرات العرايا لأهيات دون حياء، رغم أن سؤال ما إذا كانت هذه السعادة إيديولوجية كلياً يبقى معلقاً. وفي رواية «حياة ومغامرات بيتر ولكنز»، يُقدّم البطل المتنور على الاقتراح زواجاً بإحدى سكان مملكة سوانفيا الخيالية، ثم لا يلبث أن يكتشف ليلة زفافه أن جسدتها مغلف كلياً بجلد اصطناعي. متوجساً من احتمال حرمانه من حقوقه الزوجية «لإشباعي غريباً من ناحية ولزيادة الجنس من ناحية ثانية»، يئنقش ولكنز المتحسس على «مجموعة كبيرة من الرفوف المريضة المكتنزة، الشبيهة بخسك الحوت، الكامنة تحت غلافها، المغلفة لجسدها بإحكام». وظناً أن جلدها الثاني «قد يكون متصلاً، كالمشيدات إلى حد ما، مة يده إلى الخلف بحثاً عن الوصلة، ما يدعو للأسف هو أنه لا يهتدي إلى أي فتحة دخول، غير أن المرأة تسارع بفتة إلى خلع قشرتها بطريقة عجيبة ما، وتلقي بجسدها في حضنه». إنها حكاية تحذيرية موجهة إلى الليبراليين: فاولئك الذين يتوهمون أن من الممكن وضع التباينات الثقافية جانباً دون اكتراث قد يواجهون مصير عظمي من العُزوة القسرية.

صحیح أن كلير يعيد طباعة عدد من الأعمال اللاحالة (أو المعادية للكتابات الحاملة بالفراديس) الشهيرة مثل «راسيلاس» تأليف جونسون، ومحاكاة بورك التهمكية التي حملت اسم «دفاع عن المجتمع الطبيعي» (١٧٥٦)، إلا أن أكثرية نصوصه المختارة غامضة، فجّة، ومثقلة بالأسى. لعل أحد الاستثناءات هو كتاب الاشتراكي الأميركي جون فرانسيس بيري بعنوان «رحلة من عالم الأحلام» (١٨٤٢)، وهو عمل تهكمي تحرري لاذع مهدى إلى جون ويلكس، يعاين السياسة والدين الانكليزيين من وجهة نظر ضيف قادم من عالم الأحلام. يجد الزائر «أجلوس، مكاناً مزدحماً بمخلوقات بشرية، ملابسهم رثة، انصاف جياع يعبدون في فوفوف، الذي هو إله يعيش في بلسو، له عدو لدود هو أحد سكان بلازو ويدعى بلاكو-جاكو. كانت أربعينيات القرن التاسع، مثلها مثل العقود

الآخيرة من القرن الثامن عشر، زاخرة بالكتابات الحاملة لأسباب سياسية واضحة، غير أن هذه الكتابات، ومعها الصحافة السياسية التي هي نفسها بصورة مضمرة، هي الأشكال الأدبية الأقل دوماً والأسرع زوالاً، بانية ممالكها المثالية مجرد ترميخ كلبوس طائفي ضيق ما في الزمن الحاضر. ما من شكل من أشكال الخيال والفتنات كان يمكنه أن يكون أكثر إقليمية وابتدالاً. أما مع حلول نهاية القرن التاسع عشر، بعد صدور عمل موريس الكلاسيكي العظيم، فإن مهمة تصور الآخر والآخرة كان من شأنها أن تنتقل إلى الخيال العلمي، الذي اضطلع بأدائها بقدر أكبر بكثير من الحيوية والنشاط.

ثمة نوعان من المثاليين الحاليين بالمدن الفاضلة: ثمة أولئك الذين يؤمنون بمجتمع مثالي من جهة، وأولئك الذين يرون أن المستقبل سيكون شبيهاً، إلى حد كبير، بالحاضر، من جهة ثانية. وبين هؤلاء وأولئك هناك الواقعيون الذين يسمّون بأن للمستقبل سيكون مختلفاً كثيراً، وإن لم يكن أفضل بالضرورة بأي من الأحوال. يبقى الزعم القائل بإمكانية تحسين شؤون الإنسان كثيراً موقفاً واقعياً، أما الذين يحلقون فعلاً فوق السحب معزولين تماماً عن الواقع، فهم الذرائعيون (البراغماتيون) العنيدون الذين يتصرفون وكان حلوليات الشوكولا الرائجة، أو صندوق النقد الدولي، سيبقيان معنا مدة ألفي سنة أخرى. ليس مثل هذه النظرة، ببساطة، إلا عكساً لفيلم الصور المتحركة التلفزيوني «حجر المسن»، حيث الماضي البعيد إن هو إلا حياة الضواحي الأميركية مضافة إلى الديناصورات. سار انبهار القرن الثامن عشر بالكتابات الحاملة جنباً إلى جنب وبدا بيد مع الحملات والغزوات الامبريالية، بوصفها—الكتابات الحاملة بالمدن الفاضلة—معادلاً روحياً لمشروع الاستعمار. لعل إحدى وظائف الجنس الأدبي كانت متمثلة بإخضاع الاختلاف الثقافي لهيمنة الهوية الغربية، دون إلغاء الغرابة أو المجلوبة التي أهدت التناثر والتونغنان جديرين بالكتابة عنهم في المقام الأول.

تكمّن مفارقة الكولونيالية الباعثة على السخرية، في أنها لا تستطيع إلا أن تغازل فكرة النسبية الثقافية في اللحظة التي تكون فيها بأمر الحاجة إلى تأكيد القيمة المتفوقة لطريققتها الخاصة في تسيير الأمور وصنّغ الأشياء. وما أن هذا ينطوي على نهج ثقافات أخرى، فإن الكولونيالية تجرد نفسها، حتمياً، في مواجهة الحقيقة الفضائحية المؤكدة لواقع أن هذه الثقافات غريبة بعمق من ناحية وهي حالة عملية جيدة من ناحية ثانية. من المؤكد، بالفعل، أن الكولونيالية كثيراً ما تعول، في سبيل فرض حكمها السياسي، على حقيقة امتلاك البلدان الخاضعة لها قيمها ومؤسساتها المتماشية الخاصة. لم يكن حكم الوحوش الحقيقيين ممكناً، لافتقارهم إلى مفهوم السلطة والخضوع. تشي حقيقة كونك قادراً على هزيمة مجتمع آخر، بأن عليك ألا تفعل، لأن من شأن جواز الأمر أن يتطلب كون السكان الأصليين على درجة كافية من الشبه بنا، بما يجعل الأمر مثار شك على الصعيد الأخلاقي. أما إذا كانوا، بالمقابل، عاجزين عن الوصول إلى مستوانا من المدنية فإنك، عندئذ، تستطيع توظيف هذه الحقيقة لتبرير استغلالهم، إلا أنك ستضطر إلى التخلي عن السعي إل عقلنة ذلك الاستغلال بحجة أنه جزء من سيروية تحضيرية.

غير أن الكتابات الحاملة ليست حصائل الكولونيالية فقط، إنها أيضاً محاولات لتصور حالة بعدها. إلا أن على جميع مثل هذه المراهنات أن تتنازع وقائعها الفعلية مقابل ثمن معين. فالطاقات الموظفة

لتصور عالماً أفضل قد تساعد على حرف الطاقات المكرسة لتحقيقه. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، من شأن عكس المستقبل أن يشكل محاولة للتحكم به شبيهة تماماً بما تفعله مع الحاضر. إن مستبصري عصرنا الحقيقيين هم أولئك المتخصصون المكلفون بالغوص في أعماق النظام الاقتصادي، وطمأنة أربابه إلى أن أرباحهم آمنة لمدة ثلاثين سنة أخرى. أما معارضوهم فهم الأنبياء الذين لا يكونون، مثلهم مثل أسلافهم في العهد القديم، مهتمين بالمستقبل إلا للتحذير من أن من المحتمل أن يكون كئيباً إذا لم نغيّر طرأقتنا.

كان فالتر بنيامين يرى أن حظر اليهود للصور المحفورة يتضمن رفضاً لتحويل المستقبل إلى معبود. ومن اللافت أن ما تنطوي عليه أعمال اليهودي ماركس، الذي اعتبر مهمته متمثلة لا بوضع خريطة لمملكة المستقبل، بل بحل التناقضات المعرقة لجيئها، من توقعات حائلة. وما إن يتحقق المجتمع العادل، حتى يبادر ماركس ورهطه إلى وضع حد لعملهم: لن يكون ثمة ثوريون في القدس الجديدة، لأن خطابهم ينتمي إلى الحاضر مثله مثل لغة إدارة الإنسان. تبقى الكتابات الخيالية اليسارية الحائلة بمجتمع خال من الامتيازات شواهد على الامتيازات التي تتبرأ منها، فكما كان أوسكار وايلد يعلم، ثمة شيء عاطل وثاقه على نحو استفزازي في ابتداء عوالم أخرى، وهو مسمي يمكن لأي كان أن ينخرط فيه مباشرة طالما أنه قادر على سلق بيضة. غير أن وايلد كان أيضاً يدرك أننا نحن المخلوقات المركبة من لحم ودم، بحاجة إلى مثل هذه التصورات الأمر الذي جعله يقدم نفسه شخصاً غارقاً في ملذاته الذاتية إلى درجة لا نطاق من ناحية، والتنبؤ المُبَشَّر بمستقبل لن يكون فيه الآخرون بحاجة إلى العمل من ناحية ثانية. ترونا هذه المجموعة بصورة أخرى عن المدن الفاضلة، وإن كان كل من يستطيع الحصول عليها يعيش سلفاً في واحدة من هذه المدن.

نشرت المادة للمرة الأولى بعنوان «يشبهوننا كثيراً»

عرض لكتاب «الكتابات البريطانية الحديثة الحائلة بالمدن الفاضلة» ١٧٠٠-١٨٥٠، ٨ أجزاء، محرر

شهرخري كلايز

في دورية لندن ريفو أوف بوكس، ١٩٩٧/٩/٤.

-٤-

## المحدث الفاضلة أو فراخيس الأحلام (٢)

لرسل جاكوبي باغ طويل في دنيا العناوين المتشائمة. فبعد عنواني «فقدان الذاكرة الاجتماعية» و«جدل الهزيمة»، جاء عنوان «المثقفون الآخرون»، ثم ما لبث أن التحق بالمركب الآن عنوان «نهاية الحلم بالفردوس». ثمة، بالطبع، أشياء كثيرة، وكثيرة جداً، تجعل اليسار متشائماً، رغم الرفيق الذي أعلن بتفاؤل شديد في المدرسة الصيفية لحزب العمال الاشتراكي العام الماضي أنه «لم يسبق أن توفرت فرص ثورية أكثر». ومع ذلك فإن ما ينبغي للييسار أن يكون مكتفياً بشأنه بالذات، يحتاج إلى قدر أدق من التحديد. هل انتهت الأحلام الجميلة جراء اللامبالاة وموت الأحاسيس كما يشي عنوان

الكتاب الفرعي، أم لأن اليسار في تراجع، أم لأن عربة التاريخ منحدره نحو الهاوية، أم لأنها غاصت في الوحل؟ لا تقوم هذه الأسباب بإقصاء بعضها بعضاً تبادلياً، غير أن العلاقات القائمة فيما بينها تحتاج إلى معاناة. هل اليسار متراجع، مثلاً، لأن عربة التاريخ منحدره إلى الهاوية، أم أن العكس هو الصحيح؟

من شأن اللامبالاة أن تبدو علة مشبوهة للتشاؤم. فالتناس قد لا يفكرون كثيراً هذه الأيام بالانتخابات السياسية أو بنظريات فضل القيمة، ولكنك إذا ما حاولت أن تقحم الشارع في حديثهم الخلفية، أن تلقى بهم إلى قارعة الطريق، أو أن تغلق مدارس أولادهم، فإن من المحتمل أن يبادروا إلى الاحتجاج بما يكتفي من السرعة. من اللامعقول عدم مقاومة أي قوة ظالمة إذا ما كان المرء قادراً على ممارسة مثل هذه المقاومة دون قدر يفوق الحد المعقول من المخاطرة، ومع قدر معقول من فرص النجاح. مثل هذه الاحتجاجات قد لا تكون فعالة، إلا أن تلك مسألة مختلفة. من المحتمل كذلك أن يبادر الناس إلى امتشاق السلاح إذا أغرتهم بسيول من اللاجئين، أو خزمتهم من حقهم في الدفاع عن ممتلكاتهم، وهو أمر ليس شرساً كثيراً، ولكنه ليس عديم الأهمية بالتأكيد. عموماً لا ترحي الأدلة المتوافرة بأن جمهور المواطنين شحذ أو راضٍ وقائع. إنها، على النقيض من ذلك، تشي بأن الناس على درجة ذات شأن من الاستنفار حول عدد من القضايا السياسية المفتوحة، حتى وإن كان احتمال التماسهم للحلول من الاشتراكية، يوازي احتمالات لجوئهم إلى الدروشة النظرية المعروفة باسم النزعة الشيروصوفية. أضف إلى ذلك، أن المثقفين الاشتراكيين السابقين التائبين النادمين الذين يعتقدون هذا الكتاب، وهو محق، على تكيفهم مع الرأسمالية ليسوا لامبالين. بل إن بعضهم يبلغ في نبذه للامبالاة، فيفرض ادويته الإصلاحية الشائفة لجميع العلل عنوة بحماسة مثيرة للسخط.

ومن غير المحتمل أيضاً أن يكون نظام مضطرب اضطراباً خطراً مثل النظام الرأسمالي، قادراً على أن ينجو بجلده دون التعرض لازمة كبرى خلال العقود القليلة اللاحقة، وهذه ليست حجة لمصلحة أي مستقبل اشتراكي، ولكنها دعوى ضد نهاية التاريخ. وبالإذن من السيد فرانسيس فوكوياما أقول: إن من المحتمل أن نكون في مواجهة قدر كبير لا قليل من المستقبل. ليس ما يبعث على الخوف هو ألا يفعل التاريخ شيئاً سوى تكرار نفسه، بمقدار ما هو احتمال أن يبدأ بالتفكك عند المفاصل في وقت ما زال اليسار يعاني فيه من الفوضى وانعدام التنظيم، بما يقيه عاجزاً عن قيادة الثورة الغفوية ونحوها إلى قنوات مشمرة. من المحتمل عندئذ أن يتعرض عدد أكبر من الناس للأذى مما لو حصل العكس. لعل الذرائعين (البراهماتيون) العنيدون حقاً هم أولئك الذين يقرون بأننا، كما تعلن كتب التاريخ عن جل الحقب المعروفة، في فترة تغيرات سريعة، وبأن أيديولوجياتهم لن تلبث وبسرعة أن تصبح، لأسباب ذرائعية عنيدة، بالية. يذكرنا هذا الكتاب بأن نهاية الأيديولوجيا، بلة نهاية التاريخ، التي أعلنها رابهموند آرون ودانيل بل منذ زمن طويل يعود إلى خمسينيات القرن العشرين، حين كانت فيتنام، القوة السوداء [قوة زوج أمريكا]، والحركة الطلابية عند المنعطف، أثبتت أنها نبوءة ختماء. وبعبارة جديرة بأوسكار وايلد يمكن أن يقال: مؤسف أن يقع المرء في الخطأ بشأن نهاية التاريخ مرة واحدة، في حين ليس الوقوع في الخطأ مرتين سوى الطيش عينه.

ولكن هل بادر اليسار السياسي كله إلى التخلي عن أوراقه مدعناً، كما يبدو جاكوبي مقتنعاً بقنوط؟ ماذا عن حركة المحرومين من الأرض في البرازيل، كفاحية الطبقة العاملة الفرنسية، التحرير الطلابي المعادي لورشات الاستغلال المفرط في الولايات المتحدة، المعاداة الغوزوية للنظام الرأسمالي، وأشياء كثيرة أخرى؟ حين يقوم جاكوبي بتصوير اليسار كله متحولاً بجبن وتفاهة عن الاشتراكية الثورية إلى تعددية ما بعد الحداثة، فإنه يكاد لا يعبر إلا عن رأي مجتمعه هو، من منطلق ضيق أفق ما بعد الحداثة. من المؤكد أن الانقلاب الثقافي ليس أميركياً خالصاً؛ غير أن من المؤكد، مرة أخرى، أنه كان أكثر طغياناً وعقائدية هناك أكثر مما هو، مثلاً، بين صفوف اليسار الأندونيسي والجنوب افريقي. وإذا كان اليسار معطلاً، فهل هذا ناتج عن أنه فقد أعصابه بجبن كما يبدو جاكوبي مضمرأ؟ إن كتاب «نهاية الحلم بالفردوس» زاخر، على طريقة أميركا الشمالية المألوفة القائمة على الفرق في التفاصيل، بخطاب رجولي زائف في مسلسلات اجتماعية خفيفة ليبرالية، ثرثرات مثانقة، لغة «خشبية» محايدة، ومفاهيم ودعية «بلا استنان»، باتت جميعاً وباءً قاتلاً أصاب «القلب للنابض» ليسار أكثر انصافاً بالرجولة الحقيقية. غير أن اليسار ليس متراجعاً مجرد فقدانه لرجولته. إنه في حالة من التشوش لأنه ليس واثقاً - مثلاً - بما إذا كان التخطيط الاقتصادي الديمقراطية القائم على المشاركة سيكون ناجحاً بالفعل، أم أن أشكال السوق سيكون ضرورياً بدلاً من ذلك. ليست هذه مسألة تحول رفاق فولاذيين سابقين إلى أشخاص مائعين؛ إنها قضية مشكلات حقيقية تخص البناء الاشتراكي يغفلها كتاب جاكوبي. من المؤكد أن هذه المشكلات لا تدخل في دائرة اهتمام الكتاب والكاتب؛ إلا أن الخلاصة تبقى متمثلة بصورة ذات نزعة أخلاقية مفرطة لحيانة الكتبة، مع رواية لا مادية لقصة المصاعب التي تعترض النظرية المادية. قد تبدو المشكلة نازلة من سماء ضياع «الرؤية» أو «البصيرة» - وهي مقولة باتت، في الولايات المتحدة، شديدة التلوث بالخطاب المثالي للسياسة اليومية الذي لا يكف عن تكرار عبارة: إن أزمة اليسار هي قضية رؤية.

يبقى هذا، رغم كل شيء، تدخلًا شجاعاً يثير الإعجاب. ففي فصل ممتع بحدته عن التعددية الثقافية، يدحض جاكوبي عدداً من أساطير بعد الحداثة وخرافاتنا. من وجهة نظر التعددية الثقافية «يبدو للمستقبل شبيهاً بالحاضر مع خيارات أكثر»، بمقدار ما تقوم الثقافة بإذابة كل شيء في بوتقتها، تفقد السياسة معناها. صحيح أن الهويات العرقية في الولايات المتحدة ما زالت قوية سوسولوجياً، إذ يولد اليهود باليهود، والأمريكيون من ذوي الأصول الأفريقية بنظرائهم الزوج، غير أن الهويات الثقافية ليست على تلك الدرجة من التحديد والوضوح، إذ إن الأهداف الثقافية لمثل هذه الجماعات متجانسة إلى حد كبير. يسير المجتمع في الولايات المتحدة في الاتجاه المفضي إلى أن يصبح مجتمعاً أقل، لا أكثر، انصافاً بالتعددية اللغوية. حقاً، قليلة هي الأمم التي تعاني من هذا القدر الذي لا يرحم من علة الأحادية اللغوية. ليست التعددية الثقافية، أساساً، إلا رغبة في عدم القدرة على الالتحاق بركب التيار الرئيسي الاجتماعي، وإلغاء، بالتالي، للجماعات التي ليست لديها مثل هذه الرغبة مثل قوم الآميش. ثمة أنماط رائجة من شجب نزعة المركزية الأوروبية تفترض أن «أدولف هتلر» وأن فرانك ميثلان أوروبا ذاتها، أوروبا واحدة، وكثيراً ما يتم تحويلها إلى شرائط مصنفة لتزيين وشاح المؤسسة.

فالدراسات التي تختص بالسكان الأصليين في أميركا (الهنود الحمر)، مثلاً، تشكل تحدياً قوياً للمهيمنة البورو-أميركية، ولا يد لها، بالتالي، من أن تحصل على الاعتراض الكامل بأنها أحد الفروع الاختصاصية وصلاً إلى منحها المكانة الجامعية اللائقة. ليس هناك، في الأوساط الأكاديمية الأميركية، على ما يبدو، أي قضية سياسية ذات وزن تتمتع ترجمتها إلى صراعات ومناكفات حول التمويل. يراهن المثقفون الذين يزدادون هامشية باطراد، على كونهم أقلية. والشعبوية الثقافية تمثل خيانة سياسية مشابهة، إذ يترك التقليد النبيل والشريف لأي دوايت ماكدونالد، لعنة الثقافة الجماهيرية الاستغلالية، مكانه لسلسلة من المقالات اللاكائية على شاشة الإم. تي. في MTV، والتحليلات الدلالية ذوات العيون الجاحظة لمسلسل الاعتمادات البادئ تحت اسم «عرض كوزبي».

قليل هو الجزء الأسر بأصالته من هذه التعليقات، غير أنها تبقى جميعاً ذات راهنية. ليس جاكوبي هو ذلك المفكر الأكثر توازناً وحصافة على الدوام: فهو يقول: «إن ماركسية القرن التاسع عشر كانت مادية وتجبرية [احتمرية]» في حين أن ماركسية أواخر القرن العشرين مثالية وغير متماسكة». إنها مشكلة أسلوب جزئياً. ضيقة هي الأرضية اللغوية المشتركة في الولايات المتحدة بين الرطانة الأكاديمية الملغزة والمحطاب المعدل لوسائل الإعلام، مما يجعل المساحة التي يسعى هذا الكتاب إلى شغلها، وهي موزعة بين المثقف والقارئ العادي، بين ما هو مساوي وما هو أرضي، نفسها إحدى ضحايا العملية التي تحاول معابنتها بالذات. ويرى أندرسون، الذي سبق له أن اعتبر هذا الانفصام بين الخطابين الاختصاصي واليومي أحد أسباب غياب واقعية أدبية معاصرة رئيسية، لا يلبث هنا أن «يصيح أحد أكثر مفكري اليسار تحجراً» في وضعية متأرجحة بارتباك بين المستساغ طعاماً والمندوق فناً. وما جاكوبي، حسب ما يشعر للمرء، إلا واحد من فصيلة الأميركيين البسطاء عن وعي ذاتي ممن قد يجدون هنري جيمس عقيماً تافهاً؛ «مرر الكاس!» هو تعليقه اللاذع على أحد التاملات «اليسارية المتأنقة»، وهو تعليق لا علاقة له بالخطاب الذي يمكن للمرء أن يصادفه على صفحات أي عمل من أعمال لوكاش أو ماركوز. غير أن هذا المصطلح العدواني ببزوجه يكون، أحياناً، قريباً قرأً مزعجاً من الابتذال السوقي الذي يشجبه؛ ومن الصعب أن يكتب المرء، عبر هذه الوسيلة، بالمستوى الذي يتطلبه الموضوع من حصافة. ورغم ذلك كله، فإن نهاية الحلم بالفردوس تمثل صفة بداهة فولاذية عنيفة في ثقافة نرجسية، صفة شديدة السخوط على السخافات الأكاديمية المهيبة، وصفة هي واحدة من القشآت الكثيرة المتطارية على جناح رياح النقد الثقافي المتأسند للتدرج من «ما معنى امرأة؟» تاليف توريل موي إلى «الثقافة/ ما وراء الثقافة» تاليف فرانسيس موليرن.

في فصل ختامي شجاع، يرفع جاكوبي صوته مدافعاً عن الضرورة المستمرة للعامل الذي يحفز على الكتابة الحاملة بالمدن الفاضلة. ففي ستينيات القرن العشرين بادر، كما يلاحظ، حتى ليبراليون عقلاء ورصنيون إلى التفكير بإمكانية اجترار مجتمع آخر كلياً، وكانت ثمة تساؤلات متلهفة وقلقة حول كيفية التعامل مع وفرة متزايدة من وقت الفراغ. إن التناقض مع الحاضر، حين «لا يكون أي مجتمع في الأفق واعداً بما لم يتجاوز العمل»، ذو مغزى. ثم يعلق جاكوبي بجفاف أن مخاطر الازدهار الكوني لم تعد تقض مضجع أحد. فحتى أخصب أثبياء عصرنا خيلاً يتكهنون بالحرب،

بالمال، بالعنف وباللامساواة - لعلها نسخة الطف وأرحب عن جيوب الوفرة المعروفة هذه الأيام. أما الأسطورة الخرافية التي تقول: إن الفكر الخالم بالفراديس كان قوة رئيسية وراء ظاهرة العنف في العصر الحديث، فقد ثبت بطلانها مائة بالمائة: إن أنهار الدماء المتدفقة التي أراقتها في زماننا جُملة الحسابات البيروقراطية، تخريغات النقاوة العرقية، النزعة القومية، والنزعة الطائفية الدينية أغزر بكثير من تلك التي تسببت بها الأحلام الطوباوية، إن تسببت أصلاً، بأية إراقة للدماء، ولا يجزع الكتاب من تقديم قائمة دامية دعماً لزعمه. ولا يلجأ الكتاب أن يصل إلى استنتاج يقول إن من شأن الحافظ على الحلم بالفردوس أن يبدو دون كيشوتياً أو غير ذي علاقة؛ ولكننا، ونحن في عالم قادر على التغيير بهذه الصورة المبالغية وغير المتوقعة - إذ متّذا الذي استطاع أن يتنبأ بالانفجار السياسي المدوي في ستينيات القرن العشرين، أو بزوال الكتلة السوفييتية؟ - لا نستطيع قط أن نعرف المفاجآت التي يمكن للمستقبل أن يخفيها لنا. وهكذا، فإن الوصلة الأخيرة من هذه السيمفونية الجدالية المفعمة حماساً بعيدة، إذًا، عن أن تكون متشائمة، وأن تكون كذلك مفخرة تُسجل في خاتمة تمرد المؤلف الجريء غير القابل للتأطير في قوالب مزخرفة.

نشرت المادة للمرة الأولى بعنوان «دفاعاً عن الأحلام الجميلة» (عرض لكتاب «نهاية الحلم بالفردوس» السياسة والثقافة في عصر اللامبالاة»، تليف رسل جاكوبي) في دورية نيولفت رفيو، العدد الرابع، تموز / يوليو - آب / أغسطس ٢٠٠٠.

## ترجمة: فاضل جتكر

من كتاب «فرسان الاحتجاج» ٢٠٠٣





## الجلاد بلا قداسة ولا دموع حسب خضر

### ١- القفص

قال بيني موريس، أحد أبرز المؤرخين الجدد في إسرائيل، في مقابلة مع جريدة هآرتس، إن بن غوريون كان على حق، عندما أمر بطرد الفلسطينيين في العام ١٩٤٨: «لو لم يفعل ما فعل، لما قامت الدولة. يجب توضيح هذا الأمر، من المستحيل التهرب منه، لم تكن إقامة الدولة اليهودية، هنا، ممكنة دون اقتلاع الفلسطينيين».

وحول ما إذا كان الاقتلاع يندرج في مفهوم «التطهير العرقي»، قال موريس: «ثمة ظروف تاريخية تبرز التطهير العرقي، أعرف أن لهذا التعبير دلالة سلبية تماماً في خطاب القرن الحادي والعشرين، ولكن عندما يكون الخيار بين التطهير العرقي، والإبادة الجماعية -إبادة شعبك [أي اليهود]- فإني اختار التطهير العرقي».

وسرعان ما يكتسب هذا التطهير مبررات سياسية، وجغرافية، وتاريخية، وعاطفية، وعنصرية تجعله أمراً مبرراً في نظر موريس، حتى وإن لحق ظلم كبير بالفلسطينيين: «يملك العرب قطعة كبيرة من كوكب الأرض. ولا يرجع الفضل إلى مهاراتهم، أو فضائلهم، بل لأنهم احتلوا، وقتلوا، وأرغموا المحتلين على اعتناق [الإسلام] على مدار أجيال كثيرة. وفي النهاية يملك العرب ٢٢ دولة، والشعب اليهودي لا يملك حتى دولة واحدة، ولا يوجد سبب في العالم يفسر لماذا لا تكون له دولة. لذلك، أرى أن الحاجة لإنشاء هذه الدولة في هذا المكان أهم من الظلم الواقع بالفلسطينيين نتيجة اقتلاعهم».

ومع ذلك لا يبدو ما لحق بالفلسطينيين من ظلم كافياً، فقد أخطأ بن غوريون عندما فشل في تطهير فلسطين الانتدابية من سكانها، كما يقول:

« لا اتفق مع بن غوريون، اعتقد أنه ارتكب خطأ تاريخيا فادحا في العام ١٩٤٨. فرغم فهمه للموضوع الديمغرافي، والحاجة لإنشاء دولة يهودية بلا أقلية عربية كبيرة الحجم، إلا أن الحوف تملكه في فترة الحرب، وفي النهاية ترجّح.. إذا كان قد انخرط في الطرد، عليه استكمال العملية برمتها.. لو أن بن غوريون قام بعملية طرد كبيرة، وظهر البلد كلها، وصولا إلى نهر الأردن.. لو أنه قام بالطرد كاملا، بدلا من الطرد الجزئي، لاسهم في استقرار دولة إسرائيل على مدار أجيال ».

وبما أن أعدادا كبيرة من الفلسطينيين ما زالت في الجليل، والمثلث، وغزة، والضفة الغربية، يقول موريس إنه لا يؤيد الطرد: « في الوقت الحاضر، لأسباب يصنفها أخلاقية وعملية. وإذا كان لا يذكر شيئا عن الجوانب الأخلاقية، إلا أنه يضع الجوانب العملية على النحو التالي:

«العالم لن يسمح، والعالم العربي لن يسمح، كما أن عملية الطرد ستدمر المجتمع اليهودي من داخله.. ولكن في ظل ظروف أخرى، كارثية، وهي مرشحة للوقوع ما بين خمس إلى عشر سنوات، أرى عمليات للطرد، وإذا وجدنا أنفسنا محاطين بالأسلحة الذرية، أو إذا شن العرب هجوما شاملا علينا، وبينما نحن في حالة حرب على الجبهة، يقوم العرب في المؤخرة بإطلاق النار على قوافلنا في طريقها إلى الجبهة، عندئذ سيكون الطرد معقولا، وربما يكون مثاليا ».

علاوة على ذلك، لا يبرر موريس إلحاق الأذى بالفلسطينيين لأن التطهير العرقي شرط قيام الدولة اليهودية واستقرارها وحسب، بل ولأن الفلسطينيين ينتمون إلى ثقافة دونية، أيضا. وفي هذا الصدد يقول: « ثمة مشكلة عميقة في الإسلام. عالم تختلف قيمه [عن قيمنا] عالم لا تحظى فيه الحياة الإنسانية بما تحظى به من قيم في الغرب.. الانتقام، أيضا، مهم، الانتقام يلعب دورا مركزيا في الثقافة القبلية العربية. لذلك، فإن الناس الذين نحاربهم، والمجتمع الذي يرسلهم بلا ضوابط أخلاقية ».

بهذه الطريقة ينزع موريس الصفة القومية عن الصراع الفلسطيني والعربي-الإسرائيلي، ليتحوّل إلى جزء من صراع الحضارات. وفي الوقت نفسه يجرّد الفلسطينيين من كل جدارة إنسانية محتملة. فرغم أن جزءا من كراهية الفلسطينيين مرجعه ما فعله الإسرائيليون بهم، كما يقول، إلا أن اكتشاف أسباب الكراهية غير مهم من وجهة نظره:

« عندما تواجه قاتلا متسلسل الجرائم، لا يهم معرفة لماذا أصبح كذلك، المهم إما إلقاء القبض على القاتل، أو إعدامه.. البرابرة الذين يريدون قتلنا، الناس الذين يرسلهم المجتمع الفلسطيني لتنفيذ عمليات إرهابية، وبالطريقة نفسها المجتمع الفلسطيني نفسه، يشبه هذا المجتمع في هذه اللحظة قاتلا متسلسل الجرائم، هذا المجتمع مريض جدا، ويجب معاملته معاملة الأفراد الذين يرتكبون جرائم متسلسلة ».

عند هذا الحد يطرح موريس نظام الأبارتهايد، في أكثر صوره المحتملة سادية، كحل للمجابهة الدائرة، في الوقت الحاضر، بين الفلسطينيين والاحتلال الإسرائيلي: « ينبغي بناء ما يشبه القفص لهم. أعرف أن لهذا الأمر دلالات مرعبة. هذه المعاملة قاسية. ولكن لا خيار. ثمة حيوان مفترس يجب وضعه في قفص بطريقة ما »<sup>١</sup>.

من الملاحظ أن ما تقدمت يستعيد أو هام المركزية الأوروبية تجاه غير الأوروبيين، التي تبناها صهاينة زعموا أنهم مطرودين من الغرب. ويمزج بطريقة مبتكرة، ولم تكن ممكنة حتى عقدين من الزمن، بين

جابوتنسكي وبن غوريون، في تبادل مدهش للأدوار.

وقد أثارت تصريحات موريس، ومواقفه الجديدة نسبياً، ردود فعل عنيفة ومتباينة في إسرائيل وخارجها، حيث استقبله اليمين بترحيب حذر، باعتبار أن القضية التي رفعها المؤرخون الجدد ضد الصهيونية قد سقطت الآن «ليس لأن للقاضي أصدر الحكم، بل لأن أصحاب الدعوى أنفسهم أسقطوا القضية»، كما ذكر هليل هالكن. بينما انتقد زملاؤه من المؤرخين الجدد تحولاته منذ علاماتها الأولى باعتبارها خيانة لمهنة التاريخ من ناحية، ونتيجة طبيعية لمواقفه العنصرية التقليدية تجاه العرب والفلسطينيين، من ناحية ثانية. فتصوره للتاريخ - حسب آفي سلام - «تبسيطي، انتقائي، وأناي» ومشكلته الأساسية هي «لوم الضحايا»<sup>١</sup>.

وما يعنيننا، في هذا الشأن، يتمثل في وصف التحولات التي مر بها بيني موريس، ومعالجة ظاهرة المؤرخين الجدد، في محاولة لتفسير الأسباب الحقيقية لظهورهم في أواخر الثمانينات، والردود التي أثاروها من جهة اليمين واليسار، والخروج في نهاية الأمر بخلاصة عامة.

## ٢- حرب العقل والنفس

تصرف بيني موريس منذ ظهوره في أواخر الثمانينات، وحتى اندلاع الانتفاضة الفلسطينية في سبتمبر ٢٠٠٠، باعتبار أن وظيفة المؤرخ هي البحث عن الحقيقة، والحقيقة هي ما يتجلى في الوثائق، نافيًا كل ميول أيديولوجية محتملة لدى قراءة هذه الوثيقة أو تلك، أو حتى المفاضلة بين وثائق مختلفة. وعلى سبيل المثال تبنى في كتابه الأول «ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين»<sup>٢</sup> وجهة نظر تقول إن قائد المنطقة الشمالية موشي كارمل لم يصدر أمراً بطرد السكان العرب. واعتمد في موقفه على مقابلة أجراها مع كارمل في أواسط الثمانينات، لكنه عاد واعترف بخطأ في التقييم بعد العثور في محفوظات الجيش الإسرائيلي، المفرج عنها، على أمر وقعه كارمل بنفسه لتسريع طرد السكان العرب. وقد أورد في كتاب بعنوان «تصحيح خطأ»<sup>٣</sup> جملة من القضايا، التي لم يتمكن من تغطيتها بصورة كافية في كتابه الأول، وصحح موقفه منها بعد العثور على وثائق جديدة تثبت زيف الرواية التقليدية التي تبنتها الدولة الإسرائيلية.

ورغم أن ذلك الحرص على الموضوعية، وتعليق الموقف من قضايا معينة إلى حين العثور على وثائق تخصها، كان مثيراً للارتباك، خاصة في حالات محددة مثل طرد سكان اللد والرملة، وعمليات الطرد في الشمال. ورغم أن ذلك الحرص وضعه في خانة مفردة بين بقية «المؤرخين الجدد» الذين ظهروا معه في نهاية الثمانينات، إلا أنه كان خط دفاعه الأول ضد منتقديه في أواسط اليمين واليسار الإسرائيليين، الذين رأوا في كتيبه وأبحاثه تهديداً لشرعية الدولة اليهودية نفسها.

لكن قناع الموضوعية تبدد فجأة - في العلن على الأقل - منذ اندلاع الانتفاضة الفلسطينية، وازداد حدة مع مرور الأيام. ويمكن، في هذا الصدد، قياس مفارقة موقفه الجديد للواقع، ومدى ما يتسم به من عبثية، وعداء للموضوعية، إذا نظرنا إلى مجاز استخدمه في شباط (فبراير) ٢٠٠٢ لتبرير ما طرأ عليه من تحولات: «تغير تفكير في العامين الماضيين، إلى حد كبير تجاه الأزمة الحالية في الشرق الأوسط، وتجاه

المشاركين فيها، أشعر كائني واحد من الرحالة الغربيين، الذين استيقظوا على هدير الدبابات الروسية في بودابست عام ١٩٥٦\*.

عقب سلام - وهو مؤرخ جديد، من زملاء موريس سابقا - على هذه المقارنة العيشية بالقول: «إذا كان قد سمع صوت دبابات، لا يمكن أن تكون دبابات فلسطينية في طريقها إلى أي من المدن الإسرائيلية، لأن الفلسطينيين لا يملكون الدبابات، وربما ما سمعه كان هدير الميركاف الإسرائيلية تقتحم المدن للفلسطينية في الضفة الغربية، ومخيمات اللاجئين في قطاع غزة».

ورغم ما تنطوي عليه مقارنات موريس من اعتداء على الواقع، واستهانة بالذكاء الإنساني، إلا أنه أخذ دوره الجديد على محمل الجد، للبرهنة على أن منتقديه من الإسرائيليين لم يفهموا حقيقة موقفه عندما وضعوه في خانة ما بعد الصهيونية، وعندما نظروا إلى دراسته عن ولادة مشكلة اللاجئين كمحاولة لزعزعة المشروع الصهيوني. وفي هذا الصدد حرص على لفت الأنظار إلى حقيقة أن وصفه للمجازر التي ارتكبت في العام ١٩٤٨، لم يكن إدانة للصهيونية، فهو يؤيد تلك الأعمال، ويعتبرها (أو بعضها على الأقل) ضرورية<sup>٥</sup>.

وكان من المنطقي، تماما، اقتراح سعيه لتنظيف صورته لدى الإسرائيليين، بحملة موازية ضد الفلسطينيين. وفي هذا السياق نشر في يونيو (حزيران) ٢٠٠٢ مقابلة مطولة مع إيهود باراك، نشرها في مجلة نيويورك تايمز لمراجعة الكتب، للبرهنة على عدم وجود شرك فلسطيني في السلام، بعد جمود الفلسطينيين في كامب ديفيد، وردهم على العروض الإسرائيلية «السخية» بالعنف<sup>٦</sup>.

نشرت للمقابلة المذكورة بعد أقل من شهر على اقتحام الجيش الإسرائيلي لمدينة الضفة الغربية، وإعادة احتلالها بالكامل. وكان هدير الدبابات ما زال مسموعا بصورة فعلية في كل مكان من الضفة الغربية. وإذا كان من الممكن العثور على مبررات مختلفة لنشرها في ذلك الوقت بالذات، فإن أحدا لا يستطيع تجاهل ما يضيفه موقف يحتمل الفلسطينيين مسؤولية العنف، من شرعية أخلاقية وسياسية على هدير الدبابات الزاحفة.

شرع بيني موريس منذ أوائل العام ٢٠٠١ في طرح مقاربات شبه فلسفية لما يدركه الناس بصورة عقلية - أي عن طريق الحقائق الخالصة - لكنهم لا يستطيعون قبوله من ناحية نفسية، ومن الممكن، دائما، الاستنتاج أن تلك المقارنات كانت تعكس حيرته الذاتية، أيضا: «يدرك عدد متزايد من الإسرائيليين الآن أن إسرائيل لعبت دورا حاسما في خلق المشكلة [الفلسطينية] لكنهم يخنقون في القمع النفسي لما يعرفونه بالفكر»<sup>٧</sup>.

لكن نهاية ذلك العام شهدت نهاية راديكالية لمقارباته شبه الفلسفية، عندما حوّل ما يمكن وصفه بـ «لوم الضحايا» إلى فن في كيفية تجاهل الواقع عبر سلسلة من المقالات في جريدة الغارديان البريطانية، أضفى فيها وجهة تاريخية على وصف رئيس الوزراء الإسرائيلي أرييل شارون للمجابهة مع الفلسطينيين باعتبارها «استكمالا لحرب العام ١٩٤٨».

وقد تصوّر موريس في مقالة بعنوان «بعد غامين على الانتفاضة» أن بن غوريون إذا بُعث حيا هذه الأيام «سيشعر بالندم لأنه لم يطرد جميع العرب في العام ١٩٤٨». كما اعتبر في مقالة أخرى أن فكرة

«فلسطين الكبرى» عادت بقوة إلى الحركة الوطنية الفلسطينية منذ العام ٢٠٠٠، وهذا يعني، ضمن أمور أخرى، أن ما بذله الفلسطينيون من جهود للتسوية ربما كانت نوعاً «من التعمية الديبلوماسية». لا يقل مجاز «فلسطين الكبرى» عبثاً عن مجاز الدبابات الروسية في يودابست. كان فرض نظام الأبارتهايد على شعب أعزل ومحاصر، في تجمعات سكنية مقطعة الأوصال، مجرد تفصيل صغير، في حرب أشد شراسة تجري في الخفاء. وكان مضاعفة عدد المستوطنين، واقتطاع مساحات واسعة من مساحة الضفة الغربية وقطاع غزة، في سنوات أوصلو بالتحديد - أي بعد مناوره التعمية الفلسطينية - مجرد خطوة إسرائيلية احترازية لكشف التوايا الحقيقية للفلسطينيين.

من للملاحظة، هنا، أن المؤرخ الذي أسهم أكثر من غيره في كشف مدى رسوخ فكرة الترانسفير في الفكر الصهيوني، ومدى ما بذله المؤرخون والمنظرون الأيديولوجيون الصهاينة من جهد لتعمية هذه الحقيقة منذ العقود الأولى في القرن العشرين، ومدى ما بذلوه من جهد، ومن وقت، ودعاية لإنكار حقيقة ما حدث في العام ١٩٤٨، لا يعتنق الرواية الرسمية للمجاهة الحالية بحماسة تتأخم حد النصاب وحسب، بل ويدعو في العام ٢٠٠٢ إلى استكمال ما لم يحققه بن غوريون قبل أربعة وخمسين عاماً أيضاً<sup>١</sup>.

لا شك أن هذا النوع من التحولات الشخصية والفكرية الراديكالية، يثير تساؤلات جديدة وعميقة حول الأسباب والدوافع، سيما وأن تحولات مشابهة طرأت على مواقف عدد كبير من المثقفين والأدباء الإسرائيليين، بعد الانتفاضة، وأن بعضهم تبني مواقف علنية لا تبتعد كثيراً عما عبر عنه بيني موريس. وهم كانوا، مثله، في معسكر اليسار - أي الجناح العمالي الصهيوني - وتبنوا، مثله، دعوات للانسحاب من الضفة الغربية وقطاع غزة، وكذلك قيام دولة فلسطينية، لكنهم عادوا بعد الانتفاضة «إلى الحنادق للدفاع عن إسرائيل»، كما عبر عاموس عوز في وقت متبكر، بعيد انهيار مفاوضات كامب ديفيد<sup>٢</sup>.

### ٣- الفقاغة

وإذا كان من الصعب، في هذه المقالة، معالجة ما طرأ على معسكر اليسار من تحولات، فإن لفت النظر إلى بعض ما يسم طريقة البحث التاريخية، التي استخدمها بيني موريس في جميع أبحاثه من خصوصية - حتى تلك التي ذبحت أبقاراً مقدسة - قد يسهم في تفسير بعض الديناميات الفكرية والنفسية العميقة القابلة للتعميم على عدد كبير من الشخصيات البارزة في جناح الصهيونية العمالية، بمختلف تنوعاته، داخل إسرائيل وخارجها، بعد اندلاع الانتفاضة الثانية.

ولعل أبرز الديناميات الفكرية والنفسية، التي تجمع بين اليمين واليسار في مختلف حقول العلوم الإنسانية، رغم الخلافات الأيديولوجية والسياسية، هي تصوير تاريخ الاستيطان اليهودي في فلسطين، بمعزل عن الصراع مع الفلسطينيين.

فالحراك السياسي والاقتصادي داخل اليمين اليهودي في فلسطين قبل قيام الدولة، والبرامج الاجتماعية، والمتوجهات الأيديولوجية، وكذلك الأفكار السائدة حول الأنا والآخر، كلها أشياء تحدث في «فقاغة» يهودية صرفة، ولا أسباب يهودية داخلية، ولا دور للعوامل الخارجية فيها، بقدر، ما يتصل الأمر

بالمجتمع الفلسطيني، واقتصاده، وتاريخه، وسياسته، وثقافته، وقدر ما يتصل - وهذا هو سر الفقاعة - بكيفية إدارة الصراع مع الفلسطينيين<sup>١١</sup>.

وقد شرع العاملون في بناء الأسس الثقافية والأيدولوجية والاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، والعسكرية، لهذه الفقاعة منذ أواخر العقد الأول من القرن العشرين. حتى أصبحت، بحكم الهيمنة المستمرة، وتمتعها بالحماية من جانب مؤسسات الدولة، إلى مصفاة أيديولوجية يفترض أن تمر من خلالها كافة تصورات الإسرائيليين حول الأنا، والآخر. وقد تجمعت، وما زالت، بنفوذ خاص في أوساط العاملين. لذلك، لا وجود في سرديّة بني موريّس التاريخية - رغم زعم الموضوعية - لصوت الفلسطيني، وروايته، أو وثيقته حول حقيقة ما حدث. ففي كتابه عن ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين تحضر مصادر فلسطينية هامشية، فقط، ولا يهدي حرصا عليها، أو نقدا لوجودها باعتبارها مصادر ثانوية، ناهيك عن تذكيره بكون الوثائق العربية، غير متوفرة، وإذا توفرت فهي «غير موثوقة»، لأنها دعائية، وذات دوافع أيديولوجية.

بهذا المعنى، تصبح الكتابة التاريخية - والأدبية والفلسفية - سرًا لحضور اليهودي في التاريخ، باعتباره الموضوع، والذات الفاعلة. وفي هذا الشأن لا تُرى أحداث العام ١٩٤٨ من جانبين متقابلين، بل من جانب واحد، ولا يابه موريّس حتى لوجود الجانب الآخر، أو يضيف على روايته أي جذارة تاريخية تذكر. لذلك، لا تشير حقيقة أن العام ١٩٤٨ كان لحظة حاسمة غاب فيها الفلسطينيون في الأدبيات الإسرائيلية، عن للشهد التاريخي، وعن الواقع، بطريقة مثيرة للارتياح، أدنى قلق من جانب موريّس كمؤرخ ينقصى الحقيقة التاريخية، بطريقة موضوعية. وحتى اكتشافه لمشكلة اللاجئين يشبه حكاية بوليسية.

يشير في كتابه عن ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين إلى اكتشافه للمشكلة، كانه عشر على قارة مجهولة بجهود خاصة. ففي العام ١٩٨٢ شارك في غزو لبنان كجندي، وفي الوقت نفسه عمل كمراسل لصحيفة جبروزالميم بوست الإسرائيلية، وقد تمكن بالصفين من مقابلة لاجئين فلسطينيين في مخيمات جنوب لبنان، واكتشف أنهم طردوا في العام ١٩٤٨ بالقوة من شمال فلسطين.

ولا شك أن هذه الرواية الشخصية تعاني من نقاط ضعف أبرزها أن غياب الفلسطينيين في مدن مثل يافا، وحيفا، كان حاضرا، وما زال، في أطلال، وخرائب، وبقايا أحياء قديمة يسهل «اكتشافها»، والتساؤل حول سكانها السابقين. كما أن ما بقي من الشعب الفلسطيني بعد العام ١٩٤٨، كان حاضرا في تجمعات ديمغرافية في الجليل، والمثلث، والنقب، وكان هؤلاء يملكون رواية مختلفة لما حدث في عام نشأة الدولة اليهودية.

لكن وجود الفقاعة المنهجية، والفكرية، والعاطفية، يمكن بني موريّس، باعتباره مؤرخا، من تجاوز تناقض بين ما يقوله الإسرائيليون، وبين ما يفعلونه في الواقع. فإذا قال الإسرائيليون، مثلا، أنهم لم يطردوا الفلسطينيين في العام ١٩٤٨، فإن هذا القول صحيح، حتى تصدر عن الإسرائيلييين رواية منقحة، معززة بالوثائق، تشير إلى وقوع بعض حالات الطرد. وفي هذا الصدد لا أهمية، في الواقع، لما يقوله الفلسطينيون، وما يقدمونه من وثائق. وبالقدر نفسه، لا وجود لمنطق الاستنباط، طالما أن الوثائق غير

متوقفة، محجوبة، أو تعرضت للتدمير<sup>١٣</sup>.

تفسر هذه الحقيقة أسباب تصديق موريس لرواية كارمل، في كتابه الأول، وتصحيح الرواية بعد العثور على الوثيقة المناسبة في «تصحيح خطأ». وليست المشكلة، هنا، ما تنطوي عليه معالجة كهذه من عنصرية فاضحة، بل ما تنطوي عليه من عداء للمنطق. فالوثائق الجديدة - كما نستنبط من الوثائق المكتوبة بخط كارمل، وكذلك أمر رابين بطرد سكان اللد والرملة - تدل على حرص من جانب قادة عسكريين وسياسيين، شاركوا في حرب العام ١٩٤٨ على إخفاء حقيقة ما جرى في ذلك العام، كما تدل على تواطؤ مؤرخين من جيل سابق مع رواية رسمية، غير مشهود لها بالنزاهة. ومع ذلك، يرفض موريس القول إن أبحاثه، وأبحاث سابقه، تنطوي على تحيزات، أو ملاحظات سياسية.

وفي هذا القول ما يقصي الفلسطينيين عن المشهد التاريخي والبحثي. فما يدور بين مؤرخين إسرائيليين يخبئهم وحدهم، ويخص مناهجهم في البحث، ومدى توتر الوثائق الكفيلة بالبرهنة على فرضياتهم، أو على تباین المواقف بين أجيالهم. وليس لهذا الأمر من دلالة سياسية، أو أيديولوجية، حسب فلسفة بيني موريس في البحث التاريخي. للمفارقة في هذا الشأن أن أحدا من زملائه لم يشاطره هذا الرأي، وأن تحولاته الراديكالية منذ اندلاع الانتفاضة كشفت في داخله عن كائن أيديولوجي لا تعنيه حقيقة تاريخية، أو وثيقة محايدة. وليس ثمة الكثير من التناقض، في الواقع، بين إقصاء الآخر وتهميشه بدعوى الموضوعية، وبين تبني مواقف عنصرية تدعو إلى التطهير العرقي، بدعوى الحتمية التاريخية<sup>١٤</sup>.

لم يكن ما جاء في كتاب موريس عن ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين جديدا. ففي الستينات بدأ إسرائيل شاحكا، بالتعاون مع المؤرخ الفلسطيني إميل توما - المقيم في الناصرة - جمع وتوثيق ونشر معلومات حول القرى الفلسطينية المدمرة في العام ١٩٤٨.

كما أن سكرتير حزب الميام سمحا فلابان، الذي لم يكن مؤرخا، بل كان من ساسة ومنظري الجناح العمالي الصهيوني - والذي ظهر كتابه عن الأساطير المصاحبة لولادة الدولة الإسرائيلية، قبل صدور كتاب موريس بفترة وجيزة - يصف إستراتيجية الدولة على النحو التالي: «تصفية الشعب الفلسطيني كمنافس، وحتى كساكن على الأرض نفسها، وإنكار حق الفلسطينيين في إنشاء دولة»<sup>١٥</sup>.

ولا يمكن اعتبار ما جاء في ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين، من حيث الحقائق المجردة، على قدر كبير من الراديكالية. فلخلاصة الأساسية لموريس أن الرواية الرسمية الإسرائيلية أخطأت عندما ذكرت أن الفلسطينيين خرجوا بمحض إرادتهم، فقد وقعت حالات طرد للسكان، ومع ذلك لم تكن هناك خطة مركزية لطردهم.

وإذا كان الأمر كذلك، كيف نفسر احتلال الظاهرة التي برز موريس من خلالها - أي ظاهرة المؤرخين الجدد - لصدارة المشهد السياسي، والأكاديمي، والثقافي في إسرائيل بمجرد ظهورها في أواخر الثمانينات؟ لا شك أن أسبابا عميقة تكمن خلف الكلام عن الاكتشافات الشخصية، وتوفر الوثائق، أو حتى صراع الأجيال، وتطور مناهج البحث. فهذه الأشياء لا تحدث، عادة، بمعزل عن التطورات الاجتماعية، والسياسية. وغالبا ما تكون تعبيرا عن إزمات وصراعات مادية تستعين بالماضي لتبرير أحداث في الحاضر. وهذا ما نعالجه في فقرات لاحقة.

#### ٤ - أو هام الولادة

يصف بني موريس كيفية ظهور المؤرخين الجدد، في أواخر الثمانيات، بالطريقة الدرامية التالية: «حطمت شريحة كبيرة [في المجتمع الإسرائيلي] أغلال الأيديولوجيا والمحلية الضيقة، وتبنت موقفا تجاه العالم أكثر انفتاحا، وليبرالية، ورأسمالية، وديمقراطية»<sup>١٦</sup>. أما لماذا فعلت ذلك، فإن ما حدث في ذلك التاريخ كان علامة على تفاعل ووصول تحولات نجمت عن أحداث عميقة إلى لحظة الذروة، ومنها: حرب أكتوبر ١٩٧٣، حرب لبنان ١٩٨٢، والانتفاضة [الأولى] إلى جانب التأثيرات الغربية، التي وجدت أرضا خصبة في الأوساط الإعلامية والفنية. الشريحة الكبيرة، حسب تعبيره، هي الإشكناز، والطبقة الوسطى السفاردية المتفرقة، أو للتسارلة.

وهذا التعريف محاولة جديدة للتفسير، بعد محاولة أولى في مقالة تعود إلى العام ١٩٨٨، نشرها موريس في مجلة تكونون اليهودية الأميركية، وأعاد نشرها في كتابه «تصحيح خطأ»، وقد صاغ في تلك المقالة تعبير «المؤرخين الجدد»، وذكر أن ظهورهم يعود إلى الإفراج عن وثائق تعود إلى العام ١٩٤٨، إلى جانب كونهم من جيل شاب، لا يعاني من تحيزات مؤلفي «التاريخ القديم» في إسرائيل. وإذا أسقطنا من الحسابان العنصرية الكامنة في الكلام عن اليهود الشرقيين (بمعنى أن اليهودي الشرقي لا يمكن أن يكون ليبراليا أو ديمقراطيا إلا إذا تأمرل أو تفرن، بينما لا يحتاج الاشكنازي إلى شرط مسبق) في التفسير الجديد.

وكذلك إذا أسقطنا زعم الموضوعية على حساب المؤرخين السابقين لأسباب تتعلق بتاريخ الميلاد، وتوفر الوثائق، في التفسير الأول، يمكن دمج التفسيرين بطريقة تفيد أن جيلا جديدا من المؤرخين ظهر في لحظة تحولات ليبرالية، وديمقراطية، مكنته من كتابة تاريخ الدولة اليهودية بطريقة «أكثر توازنا وحقيقية»<sup>١٧</sup> أكثر مما عرض من قبل، حسب تعبير موريس.

ولعل هذا التفسير يثير الارتباب. ليس بفضل ما ذكره، بل بفضل ما غفل عنه.. وهذا ما سترهن عليه تحولات موريس الراديكالية، التي سعالجها في الخاتمة. وما يجدر ذكره الآن يتمثل في إغفال موريس لحدث احتل وما زال مركز ما عرفه المجتمع الإسرائيلي من تحولات منذ أواسط السبعينات وحتى الآن. وبقدر ما يتصل الأمر بهذه المقالة فإن هذا الحدث يسهم في تفسير ظاهرة المؤرخين الجدد من ناحية، ويفسر أسباب الانقلاب في مواقف عدد كبير من المثقفين الإسرائيليين - ومنهم موريس - بطريقة تتناقض مع سيرتهم السابقة، بعد الانتفاضة الحالية.

والحدث المعنى، هنا، يتمثل في وصول اليمين الإسرائيلي إلى سدة الحكم في عام ١٩٧٧، وخروج العماليين، الذين هيمنوا على اليسوف اليهودي في فلسطين منذ أوائل العقد الثاني من القرن العشرين، ووضعوا اللبئات الأولى لمؤسسات الدولة اليهودية، وحكموها منذ العام ١٩٤٨، حتى هزمتهم المدوية على يد ميناحيم بيغن، وريث جابوتنسكي، خصمهم التاريخي.

لم يكن اليمين الصهيوني خصما سياسيا، يمكن الرد عليه بتعبيرات سياسية، بل كان، أيضا، خصما أيديولوجيا عنيدا، يزعم التعبير عن الجوهر الحي للصهيونية، التي فسرها العماليون بطريقتهم الخاصة،



اعتبروا أنفسهم حراسها، وفسروا إنجازاتهم الكثيرة - بما فيها وعلى رأسها إنشاء الدولة اليهودية - كدليل على التزامهم بها، وإدراكهم لمجورها.

كان كلاهما - اليمين واليسار - يصدران عن أيديولوجيا علمانية، تستمد تصوراتها للكون، والتاريخ اليهودي، ومشروع الدولة اليهودية في فلسطين، من ثقافة اليهود في أوروبا الشرقية والوسطى، وثقافة المجتمعات التي عاشوا بين ظهرانيها، وحركاتها السياسية، حتى ذلك الوقت.

وفي حين فكر آباء الصهيونية الأوائل بمشروع الدولة اليهودية في فلسطين، ضمن تصورات وبرامج، وأيديولوجيا كولونيالية أوروبية معلنة ومعترف بها، وتصرفوا بهذه الطريقة، بما ذلك إنشاء مؤسسة مالية لدعم الاستيطان في فلسطين باسم «صندوق استعمار فلسطين»، وكانت أفكارهم تبدو طبيعية حتى العقود الأولى في القرن العشرين، تصرف الجناح العمالي للحركة تصرف أكثر حذرا، عند الكلام عن السكان الأصليين، والمشاريع المقترحة للتعامل معهم، بينما ظل اليمين أكثر صراحة في التعبير عن الروح الأصلية للمشروع<sup>١٨</sup>.

كانت الروح الأصلية للمشروع كولونيالية غربية، وكان هدف تحقيق أغلبية يهودية، كمقدمة لإنشاء دولة يهودية، هدفا مشتركا للطرفين، لكن وسائل وأدوات تحقيق الأغلبية، وبالتالي طريقة التعامل مع الفلسطينيين كانت مدارا لخلاف لم تفتقر حدته حتى الآن. ومن المهم ملاحظة أن الذرائع، والمرافعات الأيديولوجية، والسياسات التي بلورها الطرفان منذ أوائل العشرينات، ما زالت تمثل خلفية حقيقية، يمكن بالاعتماد عليها تفسير ما وسم موقفيهما من تعارضات على امتداد الصراع في فلسطين وعليها، وصولا إلى اللحظة الراهنة.

وبما أن الجناح العمالي سيطر على حركة الاستيطان اليهودية في فلسطين منذ وقت مبكر، وأسهم في إنشاء مؤسساتها الاقتصادية، والسياسية، والعسكرية، والثقافية، وشكل تيار الأغلبية في فترتي اليشوف، والدولة، كان من الطبيعي ألا تكون الرواية الرسمية حول تاريخ الاستيطان والدولة من صنعه وحسب، بل وأن تكون دليلا على حسن سياسته، أيضا، بينما ظلت وجهة النظر اليمينية منشقة وهامشية، حتى ثمانينات القرن الماضي، على الأقل.

وقد صاغ العماليون الرواية الرسمية لمشروع الاستيطان والدولة استنادا إلى أفكار، ستتحول منذ أواخر الثمانينات إلى أساطير منها:

أولا، أن المستوطنين الأوائل لم ينظروا إلى وجود الفلسطينيين كمعبة، بينما بين يمني مورييس باعتباره مؤرخا جديدا، وبيتيت أنيتا شابيرا باعتبارها مؤرخة العماليين، أنهم أدركوا وجودهم كمعبة منذ البداية، وأن محاضرات الجلسات، والمنشورات الصهيونية تعرضت للشطب والتحرير، لنفي كل انتباه مزعوم إلى مشكلة السكان المحليين.

ثانيا، أن مشروع الاستيطان نشأ، وتطور، في حالة عزلة اجتماعية، وسياسية، وثقافية، واقتصادية عن السكان المحليين. وقد شددت أبحاث غيرشون شافير، وأوري رام، وكيمرلنغ<sup>١٩</sup>، وغيرهم على مركزية الصراع مع الفلسطينيين في بلورة المواقف والسياسات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والاقتصادية لليشوف، وعززت للمرة الأولى البعد الكولونيالي للمشروع.

ثالثاً، أن مشروع تحقيق أغلبية يهودية في فلسطين، وصيانتها لم يتضمن طرد الفلسطينيين، بل أن ما حدث في العام ١٩٤٨، كان نتيجة لخروج السكان استجابة لأمر من الجيوش العربية، أو هرباً من الممارك المحتدمة. وكان بيتي موريس نفسه على رأس قائمة المؤرخين الذين هدموا تلك الأسطورة، نافياً أن يكون خروجهم طوعاً في «ولادة مشكلة اللاجئين»، ثم مكرماً لحقيقة صدور أوامر مكتوبة بالطرد في «تصحيح خطأ»، مع الإصرار على عدم وجود خطة مركزية لطرد السكان. لكن فكرة الطرد «كانت في الجو» كما يقول، وقد فهمها القادة الميدانيون في حالات محددة دون أوامر رسمية.

علارة على ذلك، عاد موريس بفكرة الترانسفير في الفكر الصهيوني إلى هرتسل نفسه، وراقب اعتناق قادة اليسوف اليهودي في فلسطين، بن غوريون خاصة، للفكرة بصورة شبه علنية في ثلاثينيات القرن العشرين، وإدراكه لضرورة العمل عليها «بصمت»، إذ يجب ألا تتبنى الحركة الصهيونية مبدأ الترانسفير بصورة علنية، لما قد يلحقه هذا الأمر من ضرر بها.

رابعاً، أن اليسوف اليهودي في فلسطين خاض في العام ١٩٤٨ حرباً بطولية ضد الجيوش العربية الغازية. صمد، وانتصر فيها، بفضل تضحياته، وشجاعته. لكن أبحاث المؤرخين الجدد - ومنهم موريس - بينت مفارقة هذه الأسطورة للواقع. فالجيوش العربية التي دخلت الحرب، فعلت ذلك لأسباب ذاتية مختلفة، ومتناقضة، ولم يكن بينها تنسيق في الميدان، كما أنها كانت أقل عدداً وعدة من القوات التي تمكن اليسوف من حشدها في الميدان.

والأهم، كما بين بيتي موريس، أن عمليات الطرد لم تتم في الفترة التي جابهت فيها القوات اليهودية مصاعب في الميدان، بل وقعت في فترة تمتعت فيها بالتفوق في مختلف الجبهات. وهذا يعني أن الطرد لم يتم لأسباب احترازية، أو انتقامية فُكرت بها قوات معرضة للخطر من طابور خامس محتمل، بل تم في وقت لم يشكل فيه الفلسطينيون، الذين تعرضوا للطرد، تهديداً للقوات اليهودية<sup>٢٠</sup>.

يُلاحظ في ما تقدمت من حقائق جديدة أنها نشأت، من حيث الجوهر، على حساب حقائق الرواية العمالية. ولعل من المفيد تأمل السياق الاجتماعي والسياسي لتفكك، وتفكيك، الرواية الرسمية، أي العمالية منذ أواخر السبعينات.

## ٥- الماضي المستمر

يبدأ يعقوب شبتاي رواية «الماضي المستمر» بجنازة هزلية، لكن صدور الرواية في العام ١٩٧٧، أي عام هزيمة العماليين وخروجهم من الحكم للمرة الأولى في تاريخ الدولة، حرض عدداً كبيراً من الناس على قراءة الرواية باعتبارها نوعاً من النعي والنبوءة. نعي حركة العمل، التي وصلت إلى حافة الإنفلاس، والتحلل، واليأس، في أواسط السبعينات، وبالتالي إعلان جنازتها. والتنبؤ بولادة عسيرة، لكنها ممكنة في قاده الأيام<sup>٢١</sup>.

وإذا جاز استخدام رواية شبتاي كمجاز لما عاشه الإسرائيليون في عقد السبعينات، يمكن القول إن احتمالات تجدد العماليين بالولادة، في قادم الأيام، غير واضحة المعالم، بينما كانت المجازة حقيقية؛ وأسبابها صريحة. ويمكن التركيز على أربعة أسباب وراء سقوط العماليين وخروجهم من الحكم: حرب

أكتوبر، صعود الفلسطينيين وعودتهم إلى واجهة المشهد، فتح باب الاستيطان في الضفة الغربية وقطاع غزة، والتحولات الاجتماعية والاقتصادية بعد حرب يونيو (حزيران)، لكل من هذه الأسباب وجاهة خاصة، لكن تضاعفها أسهم في فك قبضة العمالئين الصلبة، بالمعنى السياسي، والثقافي، والأيدولوجي. كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣ بمثابة زلزال ضرب كيان الدولة، خاصة وقد جاءت بعد إحساس غير محدود بالثقة، وقناعات عنصرية بعدم قدرة العرب على شن حروب ناجحة. لم تستثن تموجات الزلزال أحدا، لكن تأثيرها على النخبة الحاكمة كان شديد الوضوح. وفي هذا الصدد، أعربت رئيسة الوزراء غولدا مائير عن ياسها بطريقة لا تقبل الشك: «انتهت حياتي الفعلية في ذلك الوقت [خلال الحرب] وواصلت العيش، لم ينتبه أحد، ولم يكن ثمة من خيار آخر». وقد برزت مآثر امتناعها عن الانتحار بسبب ما يتركه هذا الأمر من آثار سلبية على الناس<sup>١٢</sup>.

من ناحيته صاغ المعلق العسكري لصحيفة هآرتس زئيف شيف أسئلة للنخبة الحاكمة، التي تردد صداها في كافة الأوساط الاجتماعية على النحو التالي: «هل سنصمد في حرب قادمة؟»<sup>١٣</sup>. وقد اتضح بعد أربع سنوات على وقوع الزلزال أن نسبة كبيرة من الإسرائيليين ألقت بمسؤولية فقدان الطمانينة بالمعنى الوجودي على عاتق العمالئين، وفي الوقت نفسه نظرت إلى اليمين كضمانة أفضل للمستقبل. قبل حرب أكتوبر بست سنوات، اتضح بما لا يقبل الشك، أن احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة أعاد الفلسطينيين إلى واجهة المشهد في السياسة الإقليمية، وفي العلاقات الدولية. فبعد نشوة الانتصار، شبه الميسائية، في العام ١٩٦٧، أصبح الفلسطينيون طرفا مستقلا في الصراع العربي والفلسطيني-الإسرائيلي، بعد غيابهم لمدة عقدين من الزمن.

وبعد حرب أكتوبر بعام واحد اعترفت الجامعة العربية بمنظمة التحرير الفلسطينية كممثل شرعي ووحيد للشعب الفلسطيني، وفي العام نفسه دخل الفلسطينيون محافل دولية رفيعة مثل الأمم المتحدة بطريقة مؤثرة، وتعاملت معهم دول مختلفة في آسيا، وأفريقيا، وأميركا اللاتينية، ناهيك عن دول المنظومة الاشتراكية، وبعض الدول في أوروبا الغربية، باعتبارهم حركة مشروعة للتحرر القومي. بهذه الطريقة شعر الإسرائيليون أمام العودة المدونة لضحاياهم أن «التاريخ يطارد الصهيونية، ويلحق بها»، حسب تعبير بنيامين بيت الحلمي<sup>١٤</sup>.

وبالقدر نفسه من الأهمية، فرضت السيطرة على كل فلسطين الانتدابية، بعد حرب حزيران، عددا من الحقائق الديمغرافية الجديدة، فعاادت طرح هشاشة التوازن الديمغرافي بين الفلسطينيين واليهود، مستعيدة مرافعات وذرائع كانت شائعة في الثلاثينات الأربعينات حول العلاقة المحتملة، والمفرغة، بين السيادة السياسية والديمغرافيا في مشروع الدولة اليهودية.

وما يعيننا في هذا السياق أن السيطرة على الضفة الغربية وقطاع غزة استغفرت عددا من الاستجابات المتناقضة، خاصة من جانب النخبة العمالية الحاكمة. فالاستيطان يمثل العمود الفقري لايدولوجيا العمالئين، لكن قاعدتهم الاجتماعية لم تعد قادرة على ضخ مستوطنين في الأراضي المحتلة حديثا، كما كان الشأن في زمن حركة الاستيطان التقليدية قبل قيام الدولة. وحتى إذا تفرغ المستوطنون، فإن احتمال تخفيف الكثافة الديمغرافية الفلسطينية، أي ممارسة التطهير العرقي في الضفة الغربية وقطاع غزة، كان أمرا

بعيد الاحتمال بعد الحرب في عام ١٩٦٧، بحكم تغير الظروف الإقليمية والدولية عما كانت عليه في العام ١٩٤٨.

وهذا بدوره يضع هشاشة التوازن الديمغرافي بين الفلسطينيين والإسرائيليين في واجهة المشهد، كما كانت في الثلاثينات والأربعينات. وأخيراً، كان استمرار العماليين في الهيمنة الأيديولوجية والسياسية يعني فتح باب الاستيطان، ودعمه، رغم اعتمادهم على عناصر بشرية غير عمالية. وفي الوقت نفسه كانت الحركات الاستيطانية الجديدة، رغم تبنيها لأفكار يمينية، تمثل امتداداً طبيعياً، لا تعوزه الحماسة، لتاريخهم، وقيمهم الأخلاقية، وبرامجهم السياسية.

نجمت عن تضافر العوامل السابقة خصوصيات تسم تعريفات اليمين واليسار في النسق السياسي الإسرائيلي بمسميها، وهي فريدة من نوعها، وغير قابلة للتكرار في مناطق أخرى من العالم. لكن نفوذها الحقيقي تمثل في إطلاق قوى أيديولوجية واجتماعية جديدة لم يعد من الممكن ضبط حركتها. وقد تبلورت تلك الحركات في وقت لاحق في المعسكر القومي الديني بشكل خاص.

في خلفية المراثي الشخصية، ونفاق العماليين، كان المجتمع الإسرائيلي يعيش تحولات بعيدة المدى منذ العام ١٩٦٧. فقد توسع سوق العمل الإسرائيلي بطريقة غير مسبقة، بفضل الأيدي العاملة الرخيصة، القادمة من الضفة الغربية، وقطاع غزة. استفادت من هذا التوسع معظم شرائح المجتمع الإسرائيلي، لكن شريحة واسعة من اليهود الشرقيين، الذين كانوا في أدنى السلم الاجتماعي، حتى ذلك الوقت، تمكنت بفضل توسع السوق من الانخراط بحيوية أكبر في آلية الحراك الاجتماعي.

ورغم أن الانتصار العسكري في حرب العام ١٩٦٧ فتح صفحة جديدة في العلاقة الإستراتيجية بين الولايات المتحدة وإسرائيل، إلا أن تدفق الاستثمارات، والتحويلات المالية الحكومية وغيرها من الولايات المتحدة، أسهم في خلق قيم اجتماعية جديدة، وفي إضعاف أيديولوجيا النخبة العمالية الحاكمة، وهي أقرب إلى الاشتراكية منها إلى اقتصاد السوق.

ولا شك أن تحولات كهذه هيئت ظروفا مثالية لتوسيع قاعدته السياسية والاجتماعية، على حساب النفوذ السياسي والثقافي والمعنوي للنخبة العمالية الحاكمة. فأيديولوجيا اليمين الإسرائيلي كانت أكثر صدقا في دفاعها التقليدي عن مبدأ المنافسة، واقتصاد السوق، وبدأت منذ أواسط السبعينات وكأنها البديل المثالي لاقتصاد التعاونيات العمالية، والمزارع الجماعية، التي لا يحرض أداؤها للاقتصاد، بصفة خاصة، على التفاضل.

ورغم أن نخبة اليمين كانت اشكنازية، وعلمانية، تعود أصولها إلى يهودية أوروبا الشرقية والوسطى - على غرار نخبة العماليين - إلا أنها كانت ذات جاذبية أكبر لدى اليهود الشرقيين بصفة خاصة، لأن دفاعها عن مبدأ المنافسة واقتصاد السوق يمكنهم من الانخراط في لعبة الحراك الاجتماعي بطريقة أفضل، ناهيك عن حقيقة أنها لم تضطهدهم، وتعاملهم بعنصرية صريحة، كما فعل العماليون. ومنذ مطلع السبعينات كان الجيل الثاني من اليهود الشرقيين، الذين ولدوا في البلاد، يتصرف بطريقة أكثر شجاعة ونقدية ورغبة في الحصول على شروط أفضل من الجيل السابق.

ولم يطل الأمر حتى عثرت التحولات الاجتماعية والاقتصادية على تمثيلاتها الأيديولوجية. فقد تبنى

اليمن، تاريخيا، الليبرالية الغربية، بما فيها حرية السوق، وتقديس الملكية الخاصة والدفاع عن حرية التعبير، ورفض الرقابة، خلافا للعالميين الذين أقاموا في السنوات الأولى من عمر الدولة نظاما شديدا المركزي، وأقرب إلى الستالينية منه حتى إلى أنظمة الديمقراطية الاشتراكية، حسب النموذج الأوروبي. وإذا كان العاملون قد وضعوا الاشتراكية، وعبادة العمل، والاستيطان، والمساواة - إلى جانب قراءة انتقائية معلنة للتاريخ اليهودي - كمقومات أساسية للهوية الإسرائيلية، فإن وصول اليمن إلى سدة الحكم كان مناسبة فريدة تمكن خلالها من تحويل الهولوكوست، الذي كان دائما في صدارة خطابه الأيديولوجي، إلى أحد أهم مكونات الهوية الإسرائيلية".

يضاف إلى ما تقدم حقيقة أن العام الذي شهد وصول اليمن إلى سدة الحكم، شهد، أيضا، بداية مفاوضات السلام المصرية - الإسرائيلية، بعد زيارة الرئيس السادات إلى القدس في أواخر ذلك العام. ومن بين مختلف التفسيرات للمصاحبة لعملية السلام مع مصر، كان سلوك اليمن يعزز من دعوته الأيديولوجية باعتباره الفريق الأقدر على صنع السلام مع العرب. وقد أثارت تلك الفكرة، التي بدت مفاجئة للجميع، ظللا من الشك حول سلوك العماليين، ومدى حرصهم على تحقيق السلام مع العالم العربي.

وأخيرا، أثارت مفاوضات السلام مع مصر، التي توجت بمعاهدة غيرت تاريخ الشرق الأوسط، ردود فعل متناقضة في المجتمع الإسرائيلي. وكانت في الحالتين تعني إعادة النظر في المشروع الصهيوني نفسه. ففي حين بدت آفاق السلام كفيلة بفوز الليبرالية في نظر أوساط في الحقل الثقافي، نشأت الحركة « من أجل إسرائيل الكبرى » من شخصيات عمالية ويمينية بارزة، وجدت في احتمال السلام تهديدا للجوهر الصهيوني.

على خلفية تلك الأحداث، وبفضلها ظهر المؤرخون الجدد، وعلى رأسهم بيني موريس نفسه في أواخر الثمانينات. ومن السهل العثور فيها على تفسيرات موضوعية لأسباب ظهورهم بدلا من قبول ما ذكره موريس عن تعظيم شرائع في المجتمع الإسرائيلي لأغلالها الأيديولوجية. وسنرى في الفقرة الأخيرة كيف كانت تلك الأحداث في خلفية كل ما دار من سجال حول أسباب ظهور المؤرخين الجدد، ومضمون ما جاءوا به من إنكار.

#### ٦ - سؤال الشرعية

جابهت أبحاث المؤرخين الجدد، بمجرد ظهورهم عاصفة من الردود والمشاعر المتضاربة في الأوساط الأكاديمية والفكرية الإسرائيلية. ويمكن في هذا الصدد تمييز ثلاثة اتجاهات أساسية: أولا، اتجاه يصر على تكذيبهم، والبرهنة على خطأ استنتاجاتهم، والتشكيك في مناهجهم البحثية. ويبرز في هذا الصدد إفرام كارش، الذي وضع عددا من الكتب، والدراسات لنقد ونقض أعمالهم. ويمكن إيجاز الفرضيات الأساسية لكارش في نقاط أساسية منها:

أن بيني موريس قرأ يوميات بن غوريون، خلال الحرب ١٩٤٨، بطريقة انتقائية، وقام بتحريفها خدمة لأغراضه، كما أنه أهمل التزام العرب بتدمير الجهود اليهودية لبناء دولة قومية، ورغم أن اليهود قبلوا منذ الثلاثينات بالتنازل عن فكرة « إسرائيل الكبرى » إلا أن الفلسطينيين رفضوا كل محاولة للحل. لذلك،

مشكلة اللاجئين الفلسطينيين من صنعهم، ومن صنع العرب الآخرين، ولا يمكن تحميل إسرائيل المسؤولية. أما فكرة الترانسفير فهي غير موجودة في الفكر الصهيوني.

وقد شدد كارش، بعد كلام موريس عن ضرورة التطهير العرقي، على حقيقة أن هذا الكلام يضعه، أي موريس، في خانة واحدة مع رجيم زيفي - الذي كان عضواً في الحكومة الإسرائيلية، وممثلاً لحزب يتبنى مبدأ الترانسفير، وقد اغتيل قبل عامين - ولا يضعه مع بن غوريون<sup>٢١</sup>.

ثانياً، اتجه بصير على وضع نقد المؤرخين الجدد لتاريخ الدولة اليهودية، في سياق مؤامرة لزعة شرعية الدولة نفسها. فالمؤرخون الجدد لا يؤمنون بشرعية، أو ضرورة وجود إسرائيل، وهم في هذا الشأن يمثلون امتداداً لتيار عرفه اليشوف اليهودي في الأربعينات، على يد رئيس الجامعة العبرية يهودا ماغنس، الذي أنشأ منظمة تدعو لتعايش العرب واليهود في دولة واحدة.

علاوة على ذلك، تحفظ ماغنس، وعدد من المثقفين اليهود الألمان على قيام دولة يهودية. وكانت حنا أرندت من بين مؤيديه. وقد نظر اليمين الإسرائيلي إلى كتابها «أيخمان في القدس» كامتداد لمؤامرة ماغنس. وعندما ظهر المؤرخون الجدد في المشهد الأكاديمي الإسرائيلي، سارع منظرو اليمين إلى الربط بين ظهورهم في الجامعة العبرية، وحقيقة ما تركه ماغنس من تلاميذ، وتأثيرات سلبية في هذا الشأن.

وغالباً ما يعيد دعاة هذا الاتجاه التاريخ التقليدي، كما صاغه العمال، باعتباره الرواية الصحيحة لنشوء وقيام الدولة اليهودية في فلسطين. ولا يختلف نقدهم للمؤرخين الجدد عن نقد أصحاب الاتجاه الأول، إلا في تبنيهم نظرية المؤامرة<sup>٢٢</sup>.

ثالثاً، اتجه يعترف بحقيقة أن الرواية الصهيونية استندت إلى أساطير، لكن القول بعدم قدرتها على الصمود أمام النقد يمثل أسطورة جديدة، حسب تعبير هلي هالكن، الذي يعبر عن وجهات نظر ليبرالية شائعة في أوساط عدد من الإسرائيليين، واليهود الأميركيين.

وفي هذا الصدد يقول إن المؤرخين الجدد لم يشككوا في شرعية الدولة اليهودية، بل أشاروا إلى سلبيات صاحبتي قيامها. وإسرائيل قوية في الوقت الحاضر، وأفضل إستراتيجية لمعالجة محرّمات الماضي تتمثل في «الإيمان بعدالة الصهيونية»، وفي غرس هذا الإيمان، عميقاً، في قلوب وعقول الأجيال الشابة<sup>٢٣</sup>.

ومن اللائق للنظر في هذه الاتجاهات أنها لا تدور حول الماضي - كما يتجلى في الرواية الرسمية - باعتباره مصدراً للحقيقة التاريخية، بل تدور حوله باعتباره مصدراً للشرعية السياسية والأخلاقية، أي شرعية الدولة اليهودية. وعادة ما يتم ذلك: إما باستنكار كل محاولة للنقد، أو النظر إليها كتخريف للماضي.

وبما أن بن غوريون قاد اليشوف اليهودي في فلسطين منذ الثلاثينات، وكان ما حدث في العام ١٩٤٨ نتيجة قرارات صدرت عنه، أو تصوّرات ومواقف تبناها وعبر عنها في مناسبات مختلفة، إلى جانب دوره كقائد لمعسكر العمال، وأحد منظريهم الكبار، في صياغة الخطوط الأساسية للرواية الرسمية، أصبح الموقف من بن غوريون علامة على الموقف من الماضي. فالدفاع عن الماضي يعني، بالضرورة، الدفاع عن بن غوريون. كما أن نقد الماضي يعني، بالضرورة، نقد مواقفه، وسياسته، وحتى ميوله الشخصية في حالات محددة.

وإذا كان من الممكن رصد تحولات بيني موريس بطريقة موجزة، فلنقل إنها بدأت بالتشكيك في صحة

ما أراد له بن غوريون أن يكون تاريخاً رسمياً لقصة قيام الدولة، وانتهت باعتناق ذلك الموقف، أو حتى إلى موقف أكثر تطرفاً يأخذ على بن غوريون عدم السير في مشروع طرد الفلسطينيين إلى نهاية الشوط.

كارش وضع موريس «الجديد» في خاتمة واحدة مع رجب عام زئيفي (يعتبر نموذجاً لليميني المتطرف والمكروه في نظر العماليين) نافياً إمكانية وجوده في خاتمة واحدة مع بن غوريون، الذي انتقل من رمز للعماليين على امتداد تاريخ الدولة، وحتى وقت قريب، إلى رمز متنازع عليه، يهدد اليمين بمصادرته واحتكاكه<sup>١٦</sup>.

والمفارقة الجديدة بالاهتمام أن تمرّد جيل شاب من المؤرخين على جيل سبق، لأسباب مهنية، أو حتى لأسباب سياسية، لا يحمل العلامات التقليدية محاولة قتل الأب بالمعنى الفرويدي، بقدر ما يتصل الأمر بين غوريون باعتباره تمثيلاً مادياً ومعنوياً للأب، وبقدر ما يتصل، أيضاً، بالتاريخ الرسمي للحركة الصهيونية، ودولتها اليهودية في فلسطين، باعتباره تمثيلاً مجازياً للأب.

فالمسألة تتعرض للتشويه إذا عولجت كصراع بين أجيال، إذ يوجد بين نقاد المؤرخين الجدد أشخاص ينتمون إلى الجيل نفسه، ويشكل الدفاع عن تاريخ العماليين، وعن بن غوريون علامة بارزة في جهدهم البحثي. وتبرز في هذا الشأن أنيتا شابيروا، التي قامت بالرد على المؤرخين الجدد، دفاعاً عن بن غوريون لأنهم «إذا زعموا موقفه الأخلاقي، وتماسكه، ودوافعه فثما زعموا فكرة إسرائيل نفسها».

أما يورام حزوني، للانتمى إلى الجيل نفسه، فيمثل مفارقة ذات دلالة بالغة. فهو يقف من حيث الانتماء الحزبي والأيدولوجي في معسكر اليمين، كما أنه يترأس مركز شاليم، الذي أنشأه رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق بنيامين نتانياهو لتسكين اليمين من حيازة عضلات أيديولوجية مرموقة في «المعركة على روح إسرائيل»، ومع ذلك فإن الدفاع عن بن غوريون، وعن موقفه الأخلاقي، ودوافعه، يحتل صدارة اهتمامه، وبضعه في خاتمة واحدة مع مؤرخين عماليين مثل شبتاي تيفيت من المدرسة القديمة، وأنيتا شابيروا من الجيل الشاب.

المفارقة في هذا الشأن أن بن غوريون كان الخصم الأيديولوجي لليمين منذ ثلاثينات القرن الماضي، بسبب نفاقه، ونزعه البراغماتي، وطريقته في تمويه الدوافع الحقيقية للحركة الصهيونية، لكن التحولات التي شهدتها المجتمع الإسرائيلي بعد العام ١٩٦٧، كانت في خلقية ما أوصل العماليين إلى حالة من الإفلاس السياسي والأيدولوجي، لا تمكنهم حتى من الدفاع عن روايتهم التقليدية.

وهي الخلفية نفسها التي سوّغت لليمين، وقد أصبح في الحكم للمرة الأولى، الاستعانة منذ مطلع الثمانينات بمزاي بن غوريون المكروهة، خاصة نفاقه، وبراغماتيته، وميله إلى تمويه الدوافع الحقيقية للصهيونية، باعتبارها المرجعية المناسبة لحسم مستقبل الأراضي المحتلة في العام ١٩٦٧، بطريقة تنسجم مع ما بدأه بن غوريون في العام ١٩٤٨.

وفي حين انشقت أطراف تقليدية في اليمين يفضل هذا الموقف الجديد لتشكّل أحزاباً تتبنى الترانسفير بصورة علنية، وتتهم اليمين بخيانة الصهيونية، وجد العماليون صعوبة بالغة في الدفاع عن بن غوريون، وقد أصبح عرضة للاحتكار من جانب اليمين، وقطاعات واسعة من المستوطنين.

تفسر هذه الحقيقة أسباب تمرّد المؤرخين الجدد على الرواية الرسمية لنشوء الدولة اليهودية، وحرب العام ١٩٤٨، خاصة وقد جاءوا من مواقع عمالية (وحتى ماركسية في بعض الأحيان). وبالقدر نفسه تفسر أسباب توحّد العماليين واليمينيين في اتّجاهين متشابهين، ذكرناهما في بداية هذه الفقرة. فقد يتبنى عماليون

وعينون نظرية تشويه الوثائق التاريخية خدمة لأغراض أيديولوجية، أو نظرية المؤامرة، التي ترى في المؤرخين الجدد محاولة لتدمير الصهيونية. فهم كما يقول كارش-اليميني-«المؤرخون المسيسون الذين قلبوا ملحمة ولادة إسرائيل»<sup>٢٠</sup>. وهم كما يقول شبتاي تيفيت العمالي العريق، الذي لا ينبغي تأثر التاريخ القديم بالصهيونية، يكتبون تاريخاً: «يتسم بالعداء للصهيونية».

ولعل تحالف المصالح الأيديولوجية بين فريق من العماليين، والقائمين على مصادرة واحتكار بن غوريون في معسكر اليمين يفسر لماذا وضع كارش بيني موريس مغ رحيعام زئيفي، ولم يضعه مع بن غوريون. بهذا المعنى، لا يشكل أصحاب الاتجاه الثالث الليبرالي، الذي يرى أن الماضي لم يكن ناصع البياض، سوى أقلية لا تملك الكثير من المرافعات، بما فيها مرافعة الإيمان بمدالة القضية. وقد أدركت أطراف صهيونية مختلفة خطورة هذا الموقف الليبرالي، لذلك ترفض روث فايس، في نقدها للاتجاه الليبرالي-أو خيانة الليبراليين لليهود حسب تعبيرها- وضع الإعجاب بالمنجز الصهيوني كدليل على شرعية الدولة اليهودية. ففي هذا الشرط ما يقرن الشرعية بالإعجاب<sup>٢١</sup>.

لا شك أن الرواية التقليدية نظرت إلى الإعجاب كاحد علامات الشرعية. ذلك ما أثار امتعاض اليمين بن غوريون حتى مطلع الثمانينات، وما أضفى على نقد المؤرخين الجدد للرواية التقليدية دلالة أخلاقية، أيضاً، وذلك ما يبرر عودة الصهيونية القاسية، كما تقترح فايس. فلا يمكن لمؤرخ يكتشف مدى ما تنطوي عليه الرواية التقليدية لنشوء الدولة اليهودية في فلسطين، من تجاذف للواقع، واعتداء على الذكاء الإنساني، إلا أن يعتنق الصهيونية القاسية، بلا نقاق، أو تجميل- كما فعل بيني موريس- أو أن يعيد النظر في شرعية، وحصرية، للدولة اليهودية نفسها. وهذا موقف عتبر عنه بعض المؤرخين الجدد بالدعوة إلى دولة ثنائية القومية، كما عتبروا عنه بدرجات متفاوتة، في تقديم موقفه الجديد. وبهذا المعنى يصعب الكلام عن موريس باعتباره ممثلاً للمؤرخين الجدد، وما يوجه إليه من نقد لا يعتبر، بالضرورة، نقداً لبقية زملائه، رغم ما ألحقته مواقفه المتطرفة من ضرر بهم.

### خلاصة

أدرك بيني موريس، أكثر من غيره، بحكم اطلاعه على وثائق كانت حتى وقت قريب سرية، أن الرواية التقليدية لا تصمد أمام اختبار الواقع. وقد ذكر ذلك بنفسه: فقد انخرط ضباط، وساسة، وموظفون، ومؤرخون في محاولات فصل «إلى طمس وإخفاء وقائع وشهادات تتعلق بجرائم حرب ارتكبتها الهاغاناه في أثناء حرب ١٩٤٨»<sup>٢٢</sup>. وأدرك، أيضاً، أن فكرة التطهير العرقي لا تحضر في الفكر الصهيوني وحسب، بل هي ذات جذور راسخة، حرص كتاب الحوليات، محاضرات الاجتماعات، ومحررو الوثائق الخاصة واليهوديات، على حذفها، أو تلطيف وجودها.

وفي هذا الصدد كتب عن نموذج أول لشخصية وأسطورة اليهودي الذي يطلق النار ويهكي. وهي حسب رأيه «حالة بهلوانية أخلاقية مثيرة ومعقدة». فقد اكتشف أن المذكرات المنشورة لشخص يدعى يوسف نعماني، تعرضت للتشويه والحذف. لذلك، كان عثوره على اليوميات الأصلية لنعماني بمثابة الكشف الخاص.



كان نعماني هذا، وعلى مدار أربعة عقود، منذ العشرينات، مسؤولاً عن تعزيز قوة القدرات العسكرية، والاستيطانية للييشفوف اليهودي. وقد كان صاحب أفكار إنسانية واشتراكية. وعندما حانت اللحظة الحاسمة في عام ١٩٤٨، أي عندما أصبح الاستيلاء على الأرض ممكناً بفضل القوة العسكرية، لا بفضل الشراء والهدايا، كما كان الأمر في السابق، اتخبط نعماني في تجريد الفلسطينيين من أملاكهم، وطردهم. قرر، في ذلك الوقت، تاجيل المبادئ لصالح تطبيق الصهيونية، كما يقول موريس، ومع ذلك لم يحرمه القرار من التباكي على العدوانية اليهودية<sup>٢٣</sup>.

لا شك أن التصرف بطريقة نعماني كان خياراً واقعياً بالنسبة لموريس، لكن ما ينطوي عليه من بهلوانية أخلاقية مثيرة ومعلّبة، وضعه أمام خيارين: إما الصهيونية القاسية، أي الصريحة، والمباشرة، كما كانت تعرف في بداية الاستيطان الصهيوني، وأما إعادة النظر في شرعية وحصرية الدولة اليهودية. وبهذه الطريقة فقد لاحقته لجنة الخطيئة الأولى، التي عبّر عنها بنيامين بيت هالحمي بطريقة بليغة:

« يبدو أن لجنة ما تلاحق الإسرائيليين، لجنة الخطيئة الأولى ضحى السكان الأصليين العرب، كيف يمكن نقاش تاريخ إسرائيل، دون استعادة سلب وإقصاء غير اليهود؟ الخطيئة الأولى تلاحق الإسرائيليين وتعذبهم، تسم جميع الأشياء وتلطيخ جميع الأشخاص، ذكرى الخطيئة الأولى تسمم الدم، وتسم كل لحظة من لحظات الوجود<sup>٢٤</sup> ».

والثمر في انحياز موريس إلى « الصهيونية القاسية »، الصريحة، أي إلى كل ما يتنافى مع بهلوانية ونداء بن غوريون، إن هذا الخيار يمكنه من فهم دوافع الأخير في العام ١٩٤٨، لكنه لا يمكنه من التماهي معه. فبن غوريون هو التصعيد المثالي لنعماني، لذلك لا يصبح التماهي معه ممكناً دون التحفظ على موقفه في الحرب، فلو طرد الفلسطينيون. كلهم في ذلك العام، لما نشأت مشكلة اللاجئين الفلسطينيين.

وبما أن ذلك لم يحدث، وبما أن صورة الجلاذ للمقدس، الذي يطلق النار ويبيكي، لم تعد مقنعة، بل أصبحت بهلوانية، فإن الحل هو استكمال مشروع التطهير العرقي بلا قداسة، ولا دموع.

#### هوامش

١ المقطعات الواردة في الفقرة الأولى من مقابلة بني موريس المنشورة في هآرتس بعنوان « البقاء للأصلح »،

نظر

Haaretz 9 Jan. 2004؛ Survival of the Fittest؛ Ari Shavit.

2 Avi Shlaim, "A betrayal of History" the Guardian 22 Feb. 2002

3 Benny Morris The Birth Of The Palestinian Refugee Problem 1947-1949 (Cambridge: Cambridge University Press 1988)

٤ صدر الكتاب بالعبرية في عام ٢٠٠٠، وصدرت ترجمة عربية عن مدبر  
بيني موريس، تصحيح خطأ (المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية: رام الله ٢٠٠٣) ٢٨١ ص والترجمة  
لأنطوان شلحت

5 Benny Morris, "Peace? No Chance", The Guardian 21 Feb. 2002

٦ شلايم، مصدر سبق ذكره

٧ موريس «البقاء للأصلح» مصدر سبق ذكره

8 Benny Morris, "Camp David and After", New York Review of Books June 13, 2002  
Volume 49, Number 10

9 Benny Morris "The Right of Return", Tikkun, Volume: 16. Issue: 2.: March 2001

١٠ انظر الغارديان فبراير ٢٠٠٢، مصدر سبق ذكره

١١ انظر: اسحق لاأور «الركض في ساحة خراثيت» الكرمل، العدد ٦٦، رام الله ٢٠٠١

محمد حمزة غنيم «إعادة إنتاج حكاية مستهلكة» في عدد الكرمل نفسه

١٢ انظر الفصول الخاصة بغيرشون شافير، وأوري رام في:

حسن خضر [ترجمة وتحرير] قصر الأواني المهشمة: دراسات في نقد الصهيونية (المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية - مدار - رام الله ٢٠٠١).

١٣ يمكن الاطلاع على نقد ممتاز لطريقة موريس في الكتابة التاريخية في:

Joel Benin "No more tears: Benny Morris and the Road back from Liberal Zionism",  
Merip, March 2004

١٤ اعتقد أن تبني الرواية الرسمية، بطريقة أيديولوجية واضحة بدأ لدى موريس مع كتاب ضحايا

صالحون الصادر في ١٩٩٩، انظر:

Benny Morris, Righteous Victims (New York, Alfred A. Knopf 1999)

15 Simha Flapan, the Birth of Israel: Myths and Realities (New York, Pantheon Books  
1987) p.49

16 Benny Morris "Looking Back: a Personal assessment of the Zionist Experience",  
Tikkun, Volume 13. March/April 1998

١٧ المصدر نفسه

١٨ للاطلاع على الخلافات الأيديولوجية والسياسية بين العماليين وخصوصهم في اليمين، وكيف رفضوا

انكارهم في العلن، وطبقوها في السر، انظر:

Avi Shlaim, the Iron Wall: Israel and the Arab World (New York-London, W.W. Norton  
and Company 2000)

١٩ يعود الفضل في الواقع لكيمرلنغ في صياغة تعبير «الفقاعة» وفي البرهنة على أن الصراع مع

الفلسطينيين، كيفية السيطرة على الأرض، أي انتزاعها منهم، وكيفية طردهم من سوق العمل، كانت

العوامل الحاسمة في تشكيل مؤسسات اليشوف اليهودي، والدولة في وقت لاحق. انظر:

Baruch Kimmerling, Ed- the Israeli State and Society: Boundaries and Frontiers (Albany,  
State University of New York Press 1989)

٢٠ من الكتب الهامة التي لعبت دورا في تفكيك الرواية الصهيونية الرسمية يمكن الإشارة إلى أعمال

إيلان بابي، وآفي شلايم، وزئيف شتيرنهال، توم سيفغ انظر:

Ilan Pappé, Britain and the Arab-Israeli conflict 1948-1951 (London, Macmillan 1988)

Avi Slaim the Politics of Partition (Oxford, Oxford University press 1998)

Zeev Sternhall, The Founding Myths of Israel (Princeton: Princeton University Press

صدرت ترجمة عربية لهذا الكتاب عن المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية في رام الله (1998)

Tom Segev, the Seventh Million: the Israelis and the Holocaust (New York, Hill and Wang 1993)

21 Yaakov Shabtai, Past Continuous (New York-Jerusalem: the Jewish Publication Society 1985)

٢٢ ورد في كتاب الخطايا الأصلية لبنيامين بيت هالحمي، انظر:

Benjamin Beit-Hallahmi, Original Sins: Reflections on the History of Zionism and Israel

خاصة الفصل العاشر وتأثير حرب أكتوبر على المجتمع الإسرائيلي (London: Pluto Press 1992)

٢٣ ص ١٤٧ المصدر نفسه

٢٤ المصدر نفسه ص ١٤٦

٢٥ انظر: سيفغ، المليون السابع، مصدر سبق ذكره

26 Efraim Karsh "Revisiting Israel's Original Sin: the Strange case of Benny Moris", Commentary, Volume 116, sept. 2003

٢٧ لعل افضل تمثيل لهذا الاتجاه يجد تعبيره في: Yoram Hazony, The Jewish State: the Struggle

for Israel's Soul (New York: Basic Books ٢٠٠٠) وما تجدر ملاحظته أن حزوني يعمل رئيسا لمركز شاليم، الذي أنشاه بنيامين نتنياهو، لتمكين اليمين من حيازو عضلات أيديولوجية في صراعه مع المؤرخين الجدد.

٢٨ Hillel Halkin "Was Zionism Unjust?" Commentary, Volume 108, November ١٩٩٩.

٢٩ كارش، مصدر سبق ذكره

30 Efraim Karsh, Middle East Quarterly, March 1999

٣١ أورده هالكن، مصدر سبق ذكره

٣٢ الترجمة العربية لتصحيح خطأ، ص ٢١

٣٣ انظر الفصل الخامس بنحمان في تصحيح خطأ: يوسف نحمان والمساءلة العربية ص ٦٩-١٣٢

٣٤ بيت هالحمي، مصدر سبق ذكره، ص ٢٠٧



## كهوف هايندرا هوداهوس

سليم بركات

محاورة خارتيماس وسوسينو

«هل عثرت على النصف الآخر من حلمي، أيها الهوداهوس سوسينو؟»، قال خارتيماس الأشقر العُرف، وأصابتْ صهيلًا خافتًا من حنجرتِه - حنجرة الكائن المُختَلَسِ الشكل من نصف إنسان ونصف حصان.

تنهد سوسينو. حرك في الهواء دوائر القلق الخصب كيدور اليقطلين حول برك المياه: «لي ستة أيام أغمضُ عيني من الليل حتى الظهيرة، فلا يتجلى لي خيال أعماقي صورٌ مرئية أو إشاراتٌ ناطقة، يا خارتيماس. اختلط عليّ وقتُ الطعام بين الغداء والعشاء. أترى خاصرتي؟ جلدي لم يعد ملتصعًا. إله هُزالُ الخيرة»، وألقى نظرة، من مشارف باب الكهف الكبير، على العراء.

«ما الذي يجري في أرض «هايندرا هوداهوس» يا سوسينو؟ خمايرُ العافية غدتْ حامضةً. غدا خيرٌ يقيننا حامضًا»، قال خارتيماس، وهزَّ ذيلَه يطرد ذباباً من ذبابات البرخس الصغيرة.

«لم يعد مُحتملاً ما يفعله الأمير ثيوني». من تظنه أوحى إليه شرارة الجحيم هذه؟ ليس في عِلْمِ تراب هايندرا هوداهوس، ولا في عِلْمِ هوائها - هواء الكهوف الكبير، سابقةً يتسلل فيها ملك أو أمير باستنطاق الناس عن أحلامهم، أيها الهوداهوس خارتيماس. البقاء يتقوَّضُ هنا»، قال سوسينو. خَصَرُ الأفق المَهِيطُ بإبرة السهول في بصره. مشَّت اللوعة عينيه بأنفاسها المألحة فدمعتا: «سأرحل بعائلتي عن هذه الأرض. سأفني في قلبي حينئذ المكان».

سليم بركات شاعر وروائي سوري يقيم في السويد

بركات: كهوف هايدزاهوداهوس  
صنعت الوجود الناطق. انحدر المخلوقان ذوا نصفي الإنسان ونصف الحصان من المُرْتَضِع، الذي يكمله هيكل الكهف، إلى السهل. اختلط طيفاهما بأطراف الزراع المجتهدين في منطق الزرع، وموانسة الحُضَار النبيلة في حقولهم.

### ثيوني - هايدزاهوداهوس

في صباح لطيف الحنجرة، ذي غناء خافت تتشربه الأعمدة الجليدية في كهوف هايدزاهوداهوس - أرض الصنّاع السّحر للخنجر، والحدوات، خرج الأمير ثيوني من مخدعه الحجري مبتسماً إلى بهو كهفه. كان الحيوان الصخري، المستطيل ستاً وستين ذراعاً، على أتم غلته: فاكهة الظلّ وفاكهة الشمس متجاورة في الصنّاع. ورقّ الذئبوث، وأسواق الهليون الفتية مقشرة، وبعض أزهار القرع المنقوعة في خلّ الدراق الفجع، وهي ما يستمرّها ثيوني على الرق.

نهض خلسة الأمير الجالسون. نهض الخدم وهم يطلقون صهلاً محسوباً بقياس الدثيرة من حناجرهم، خافتة لكنها صارمة التأثير في علوم الخدم أنصاف الإنسان وأنصاف الخيل. جلس ثيوني وصدره إلى الحيوان. جلس الخلسة مدّين قوائمهم، كلّ بحسب ما يريد. هزوا أعراقهم المتدلية فوق الجباه، قبل أن يقرب الخدم الصحو إلى تناول أيديهم، وقد انتحوا بقوائمهم الأمامية على الأرض الرخام، في الفسحات المتساوية بين جليسي وآخر. تحدث الأمير: «رايت نصف حلم بهيجا في ليلتي. سأتظر قدوم الأميرة أنيكساميدا لتتيه لي. عندها النصف الآخر».

لكل مخلوق في هايدزاهوداهوس من يشاطره، من الأقربين إليه، نصف حلمه. لا أحد يحلم حلماً كاملاً. لكن لا أحد يروي لغير شريكه في مناصفة الحلم ما يراه من تجلّي منامه عليه بالصور مندرجة في خصائص اللون، أو بلا لون: منذ السنة السادسة من أعمار المخلوقات هذه، ذوات أنصاف جذوع الإنسان المتصقة بهياكل الخيول، يختار القرين قرينه، بالتوافق النبيل لشروق الطلّاب على أعماقهما. ولم يحدث، قط، أن جرى إخلالٌ بذلك التوافق، الشبيه بالميثاق، بين اثنين، إنه اختيار الإقامة النهائية في الحيز الذي يؤثته، برهافة المصادفة للتدلة، كلٌّ من الظل والشكل. هم، المخلوقات التي تتنادى بلقب اليهوداهوس قبل لفظ الأسماء الخاصة بمن يتنادون، يعرفون بالفطرة أن كل اثنين يتناصفان حلماً واحداً. ولم يخرج أحد عن العرف في كتمان حلمه لنفسه ولقرينه. لكنهم يتبادلون الإشارات، تلميحاً، للتدليل على أحوال الأحلام التي تشاطروها: «هذان مرّاً بحقول ذهب. ذان صعدا متتارخ الغمام بعذوات من معدن ليس من معادن الحدوات. ذانك خابا في إتمام شهوة».

إنه تخمين لأحوال الأحلام بالفراسة التي فيهم، أو بالقياس النفساني إلى أحوالهم بعد أحلام أغوت خيال نومهم: الحية، اللذة، الكابوس، الرضا، التزع والاضطراب، الانحصار، العلامات القلقة؛ كل ذلك يترك في العيون، بعد اليقظة، أثراً من خطواته الخفية. بيّنه أن التخمين يبقى تخميناً. أما الحلم المتناصف فهو - بحقيقة صورته، وأطراف عناصره الضالة والمسترشدة، المتكافئة وغير المتكافئة - رهين علم المتشاركين فيه إلى الأبد.

ثيوني، أمير هايدراوداهوس ذات الكهوف المُنْتَاحَة بالأعمدة المهيبة، خَرَقَ الموروث. فاجأ جلساءه الخُلَصة - غَضَارِيفَ الحُقُولِ المديدة، وأمانة خزائن المُنُونِ والاسلحة - بالطلب إلى زوجته أنيكساميدا أن تسرد نصف حلمها على أسماعهم. صَهَلُ الحاضرون. اهتز عرفُ الأنثى تحت خمارها النازل حتى ظهرها. اهتز ثدياها المحتجبان تحت شبكة الذهب المتدلية من عنقها على صدرها. التمع جسدها الأبلق ذو الوبر الحريري كاهداً بطائر الثُعام: «أيها الهوداهوس الاميرُ، يا زوجي الناطق بلسان الكهوف ذي الشَّعْبِ الثلاث، هل هي رؤيا أثَلْتُ عليك كُشْفَ المستور من خصائصنا - نحن مخلوقات الشكل الأنثيل؟»

«ما من رؤيا أثَلْتُ عليّ هذا الطلبُ، أيتها الهوداهوس الاميرة، يا زوجتي الناطقة من بصرها - بصير الكهوف الأكثر كمالاً. لقد أثَلْتُ رؤيائي عليّ وأثَلْتُ، ما لريدُ، على رؤيائي. لا حلم يبقى مُثَلُّ اثنين، وحدهما، في هذا المجلس، بعد اليوم»، قال ثيوني ذو العباءة القصيرة، المنحدرة بمحملها الأصفر من كتفيه على ظهره - ظهر الجواد والآدمي المتصلين.

عَرَقَتْ يدا أنيكساميدا. لطالما سَرَدَتْ على زوجها النصف الذي تحمله، ولطالما سردها عليها زوجها النصف الذي يحمله. هذا إن خلما، مثلها مثل مخلوقات هايدراوداهوس، وإن لم يحلما تواعدا أن يعتصرا، ما يقدران على اعتصاره، بيد النوم، من عنقايد الليل الناضجة، أبداً، في الفصول كلها. تعرَّضَ خيالها بصورتها قليلاً، وتعرَّضَ صَوْنُها بحطام السر الذي تذاثر في المجلس: «رأيتُكَ جريحاً بلا ألم. كنتُ تروي فكاهةً لكاهن الطواحين، الهوداهوس كيدرومي وهو ياكل قِثَاءً. لقد ناديتُ، مرتين - بعد ذلك - باسم أَوْزَمِينْ»، قالت الاميرة. خَشِخِمتُ خَشِخِمةً خافتةً وهزَّتْ ذيلها الأسود، الملتصع الشَّعر من زيت زهرة عباد الشمس.

«غريب هذا»، قال الامير وهو يعض زهرة قُرْعٍ مخللة. «النصف الذي عندي بهيج». كان كاهن الطواحين معي. نعم. لكنه يعضُ على أصابع يديه الإمارات التي يريد أمراؤها الدخول، طوعاً، في شرع هايدراوداهوس - شرع التسليم بتحنيط الموتى بدل خَرَقِهِمْ. الحَرَقُ يُكْثِرُ اقتحام الأرواح للامكنة المخطورة: العقل. الهيكل الذي يتزوَّد فيه الامراء برؤيا الكهوف المفقودة. مخادع النساء. ابتمس: «لا نريد شركاء في خلواتنا». واستدار إلى زوجته: «نصف حلمي بهيج. لا. ربما ليس بهيجاً على نحو ما أريد. كنتُ أتمنى أن يسترسل امرأة التخوم الحجرية في عنادهم»، وخَشِخِمْ بقوة، فتلمس الجالسون أطراف اخوان. «منذ بلغتُ سلالتنا الدُّرَّة في شؤون تدبير الحروب لم نعد نجد مَخْرَجاً من ذلك. الحروبُ تمرِّينٌ عقليٌّ لاستدراج النَّفسِ إلى صُلُحٍ مع القُلُق. بين كلِّ حربٍ وأخرى فسحةٌ لا تُغَوِّض. لأننا فسحة بين حربٍ وأخرى - من أجل ترتيب العقل نُعْصِه ترتيباً أشبه بأعمدة هايدراوداهوس: إنها لا تسند سقوف كهوفنا فحسب، بل تسند الدُّرَّة المفقودة للنظام السماوي الثابت. بين حربٍ وأخرى تلزمننا فسحةً للتفكير في حربٍ جديدة، أكثر كمالاً. وهؤلاء الامراء يحدون بي إلى الضجر، أيها الهوداهوس الخُلَصة». خَشِخِمْ في خفوت. خَشِخِمْ المجلساء - أهل الباس. «أين أنستوميس؟»، سأل الأمير بالتفات من رأسه على جهات الخوان. «ماذا قلتُ أيتها الاميرة؟. كنتُ أنادي كاهن الطواحين باسم أَوْزَمِينْ. أين أنستوميس لتتدبّر لي معنى

## لوح أنستوميس

ككل مخلوقات الهوداهوس، كانت أنستوميس تحمل خنجرين، بدورها، يتدليان من حزامين تحت إبطيها. سَلَّتِ الخنجرَ الأيمن يدها اليسرى من الغمد الذهبي، وشرقت بنبضه الرهيف على حجر في جدار الكهف مليء بالرسوم: «هذا النحت يحويجة ترميم أيها الهوداهوس سيئو»، قالت لحامل المفاتيح، تابعها، في إدارة «فيثلافيتزي» - مكتبة أرض هايدراوداهوس.

العلوم المتوارثة، بتمام الخصائص المُستَنَسَخَةِ عن شرائع الليل وشرائع النهار، كانت في عهدة أنستوميس، مدونة منحوتات نافرة، أو غائرة، على الواح يمكن ثقلها، وعلى جدران الكهف ذي الجوف المتعرج، المحمول السقف على ثمانية عمود أخضر، كل عمود يتوسط فسحة قوسية ذات طنافس للمجلوس، ومقاعد متدرجة العلو تواجه الجدران ليتأملها الزلرون.

تصاوير أشكال بلا نهاية غطت الحجر حتى السقوف: مخلوقات يابسة، ومخلوقات مياه. مخلوقات هوداهوس، بعضها كهمور أهل المكان الأبعد والأقرب، وبعضها من فرائد الخيال - مجنح، أو ذورؤوس طيور، وماعز، وجواميس، وأفاع. الكتبة يدونون الصور الحروف على أوراق النبات، ويتولى النحاتون ثقلها إلى الحجر، بإشراف أنستوميس ذات القرن الفريد الثابت في جبهتها؛ أنستوميس الناجية الوحيدة من قصيل من الهوداهوس ولدوا بقرون على جباههم. لم يتكاثروا أبعد من خمسة أجيال، ثم تسلمتهم «حُمى القرائن»: أن يجدوا لكل شيء رديفاً: الكلمات. الحركات. العناصر الأربعة. الأفلاك. الأسماء. المخلوقات. أقرؤا أن أي وجود، لحي أو جماد، لا يكتمل إلا بوجود آخر يجعله مُضَاغفاً. منطقاً أقرب، في التشبيه، إلى منطق «الشيء ومعناه»، لكنه لم يكن على ذلك النحو الصارم. كان يذهب أبعد في تدبير العلاقات بين «الشيء ومعناه»، كالغين والفلك، مثلاً؛ أو النوم وطير الطاوس؛ أو الحرب والرَّحْم. ولما غلقت بعض مسائل القرائن بشباك خيالهم، فما استطاعوا استخلاصها - مثل الدَّم، والضرورة، وقياس القياس، والحقيقة، واللون - استفحل في أجسادهم هَتَقٌ ينتشر تدرجاً، كلما غطى عضواً جف ذلك العضو. سموا المَهَقَ الغريب باسم «حُمى القرائن». بقي اسمُ العلة مدوّناً في كهوف صيادلة هايدراوداهوس، فيما جفت أجسادُ القصيل ذي القرون، فنُقلوا، محتطّين من فِعْلِ الداءِ، إلى أخذود ثابيس، لتستقرّ هياكلهم هناك، وقوفاً، إلى جوار هياكل الهوداهوس المَهْطُة بفعل الريح الجافة.

كانت أنستوميس في عامها الثاني حين عرفت أنها نجت من ملاك الحصى البيضاء. لم يَغْلُق طحين الجفاف، الذي هب من مضيق اللق، بجلبدها الفضّي. مصادفة قادتها إلى أطراف الهاوية، وراء محيط الكهوف، حيث الركام الحجري المتكوّم من انقراض أعمدة، والواح، هي نفاية الترميم، الذي يقوم عليه صنّاع الزخرف وصنّاع العمارة بين أعمدة الكهوف وجدرانها، في هايدراوداهوس. عثرت المخلوقة الفريدة، ذات القرن الأصفر في جبهتها، على بقية من لوح مهشم، يحمل صور مخلوقات - سطور من كتابة غامضة - عادت بالهشيم إلى أبيها المتبيس نصفه - نصف الجواد. تأمل الأب الحروف الصور بخاصية فصيله، الذي ما من مخلوق في عرقه نسي، قط، شيئاً سمع به، أو

راه، أو قرأه في صحائف الحجر. كل كائن منهم ذاكرة لا يتلى تفصيل في خزانتها، لذلك عهد «تجلس الصور» و«هيئة مجازات الأشكال» إليهم أمانة «فيفلافيدي» - مكتبة أرض هايدراوداهوس، جيلاً بعد آخر، حتى وصول الخلافة إلى أنستوميس «الهادئة كظل في زاوية»، كما سئوها.

سهل الأب سهيلاً خافتاً. وضع يديه على مقبضي خنجره كعادة الهوداهوس في التأمل: «ما هذه الأشكال، يا ابنتي الهادئة؟».

جف الأب مسترسلاً في سؤاله عن تلك الأشكال. حُمل هيكله إلى أخدود تاييس - أخدود ريح الجفاف القادمة من خليج الرمال. بقيت الابنة وحدها في حيرتها. ثم صارت حيرتها - قبل انتقالها إلى إداره «فيفلافيدي» بشهر واحد - حيلة من حيل المنطق. فالصور المنحوتة على بقايا اللوح الهشيم كانت تكراراً لشكل يجعل من معنى القرن سيرورة عبث. هكذا خُمن أنستوميس. الأشكال، التي كانت تشبه بانصافها الامامية العلوية، من الرؤوس حتى البطون، أشكال الهوداهوس الامامية، كانت تتصل - على نحو مستقيم - بانفاخذ، وميقان، واقدام، لا غير. ما من اندماج فيها بأعضاء جيد. عراة عليهم عباءات قصيرة تصل حتى أردافهم، وعلى رؤوسهم تيجان رقيقة الأطواق. كانوا متشابهين بلا تمايز. كانوا استنساخاً لتجل من صورة واحدة على خيال نحاتها. وذلك، تحديداً، ما انتشل أنستوميس من الفرق، كمخلوقات فصلها الفريد، في الهاوية البيضاء له - حصى القرائن. لقد انفكت عقدة تدبر العلاقة بين الشيء ومعناه: «التكرار خاصيته عزل للوسائط المفترضة أن تدوخ عظامنا في استدراجها إلى ربط وجود ما بوجود آخر يؤمسه، ويضاعفه ليصير مُحتملاً. هذه الأشكال لا تروي حكاية؛ لا تروي مأثرة؛ لا تأمل أن يستخلص النظر إليها ما يوحي أنها كانت صوغاً كاملاً أو ناقصاً لحروف»، قالت أنستوميس بلسان المنطق فيها لعقل التلق فيها. تحدثت طويلاً - بصوت عالٍ يشوبه انفلات الصهيل من مخارج الحروف - إلى نفسها، في عبورها حقول الذرة، كلما عثرت على ثقب من بقية اللوح الغامض. «سأستيه الواقف على ساقين ككراكي السهل المعشب. الواقف على ساقين. الواقف أبداً. أستطيع أن يطوي أعضائه؟ من تخيل هذا الشكل المعضب؟ إنه بلا قرين». صهلت في لوعة: «ما الذي فعلته أمتي - أمة القرن الثابت في الجبهة - بنفسها؟ اتحدت المولود الأول منا من رحم أنثى هوداهوس عادية تصنع أقفاص الطواويس من قصب نهر ثومان الأزرق. تزوج المولود الذكر، بعد ثلاث سنين، أنثى هوداهوس عادية تجدل أذيال إناث الهوداهوس وتزنيها بسلاسل من ودع نهر ثومان. جاء المولود الثاني من فصيلنا أنثى بقرن تزوجت ذكراً من الهوداهوس يصنع حدوات للخياطين، ومزني أعمدة الكهوف ذوي العيون القرمزية. أحببت الأنثى أنثى بقرن في جبهتها. انحسرت جاذبية الغراب من أعماق الهوداهوس وهم يرون تكرار رؤوس نبتت على جباهها قرون كقرون الجداء. انفكوا عن التزاوج بهم، فتزوج وحيدو القرون بعضهم من بعض، يورث المخلوق منهم نسلة خنجريه وذاكرته. ذاكرة الحفظ بلا نهاية». تلست أنستوميس مقبضي خنجرها، وصهلت سهيلاً خافتاً. «ما الذي فعلته أمتي الصغيرة بنفسها؟ ما الذي استدراجها إلى فتح البحث عن إيجاد قرين لكل شيء؟». ألم يعبر خيال



هركات: كهوف هاينز الهولنديين  
واحد منها صورة شكل يشبه شكل هذا الكائن الواقف على ساقي في مربي اللوح الغريب؟ منذ  
رايت نحت هذا الكائن عرفت أنني نجوت من الحمى. آه، أبي، أيها المنتصب بلباس في مجرى  
الريح باخدود تاييس، لماذا عاد بصرك بلا صيد من هذا اللوح؟

مسحت أنستوميس بطرف عبايتها الزرقاء القصيرة عينيها من برق الدعمة المتلصصة منها  
على الوجود، حين عاد خيالها بها إلى الممرات بين حقول الذرة، تعبرها عائدة بمزق اللوح إلى خزانة  
البيت الحجرية. ولما استقرت «في فلافيدي» في عهدتها، استقرت بقايا اللوح، أيضا في خزانة من  
خزائن الكهف منحوتة في عمود بلا نقوش، بين الأعمدة الثمانية الخضراء، لا يفتح سينو بابها  
الدائري لسواها؛ يفتح في نضوج القمر على نار دورته الكاملة - دورة الثور النحات، أي في الموعد  
الغامض، الذي يختلط نظام جسد أنستوميس، كثشي، بنظام الدورة الفلكية، فتصير متوجسة،  
قلقة، مختلفة برغبة في البكاء بلا سبب.

نقرت أنستوميس بنصل خنجرها على حجر في الكهف: «أيها الهوداهوس سينو، هذه النقوش  
تناكل. أريد من برمها. نحن قراء الصور لا نتق إلا بعيونا»، قالت، وعادت فمسحت طرف  
عينها اليسرى بظاهرها يدها المسكة بالخنجر.

سهل سينو صهلا خافتا: «أرى رسولا في باب الكهف يوميء إلي». مشى إلى باب الكهف  
في ثورة على حوافره الأربعة، المبطنة بأربع حدود من معدن النحاس. غاب قليلا، ثم عاد  
مسرعا: «يطلبك الهوداهوس الأمير أيها الهوداهوس أنستوميس، مرسلة نظام الصور في  
في فلافيدي».

صهلت أنستوميس سهلا للكبّي المتدرج في خفوت نبرته. أعادت خنجرها إلى الغمد الأيسر،  
وهي لما تزل تشير بإصبعها إلى النقوش كي لا ينسى سينو أمر الترميم.

## أورمين

«ما الموت؟» أيها الهوداهوس أنستوميس، قال الأمير ثيوني فور دخول حاكمة «في فلافيدي»،  
ذات الحدود الفضة السمكة، إلى المجلس الدائري، المؤت هوسائد مستطيلة كبيرة من حول  
نافورة الماء، حيث انتقل الأمير والأعيان بعد إفطارهم.

«أنت تجفها، يا زوجي الهوداهوس الأمير. سؤال كهذا يتعين نقشة، بهدوء»، قالت الأميرة  
أنيكساميدا بتوبيخ خفيف. حتمت.

«الموت صاحب، يا زوجتي الهوداهوس أنيكساميدا، فلماذا لا يكون سؤالي صاحبا؟»، وتطلع  
إلى أنستوميس. ابتسم: «تسبلك الصور النبيلة يا حاكمة في فلافيدي، وأنا يشغلني ما يشغل  
الصور».

تدحرج صوت عابت في أرجاء المجلس الدائري. وقف المهرج خائبا على قائمتيه الخلفيتين،  
فجعل الجرس المتدلي من عنقه على صدره الأبيض في رقعة جلده البني: «أنا أعرف الموت».  
«أجفلتنا»، قال الأمير ساخنا. «أما من أحد، في هايدرا هوداهوس، يخفق هذا المعتوه بيديه؟

أما من أحدٍ يذبحه بحدوته لا بخنجره؟».

«بلى»، قال المهرج. «وصلَ خنجريه اللذين ينتهيان بنصلين مكسورين: «أنا سأقتل نفسي عشر مرات، من الآن وحتى تعود الابتسامة إليك»، ثم ركع على ركبتيّ قائمته الاماميتين، وفتح ذراعيه على متبهما: «أنا ميت، أيها الهوداهوس الأمير. أحاسب ميتاً؟ جفّ جسدي، في وقت غابر لم أعد أتذكره. جفّ كشمرة. انقلبت الثمرة الجافة فسقطت منها بزرّة الحياة في غمامة صغيرة تاتمة. نبتت البزرّة من رطوبة الغمامة. ولدتُ تائها. أنا لستُ أنا. أنا ثغرة في الوجود تركها الذي كنتُ مستحاسبه، أيها الهوداهوس الأمير. أحاسب من هو ليس هو؟». سنّ الخنجرين أحدهما بالآخر كجزائر: «الآن سأقول لك ما هو الموت، لأنني أعرفه».

«بحقّ اللون - الإله ساشويك، ذات يوم، يا خانياس، على نار هادقة من شغف أذهال الهوداهوس، بدءاً بذيل كاهن الطواحين كيدرومي. ستكون طعام نبلائي، وخاصتي، هؤلاء، لقمة لقمة»، قال الأمير، فصدر صهيل من أفواه الجالسين استنكاراً مستغظين: «ستقتلنا، أيها الهوداهوس الأمير»، تمصوا بلسان واحد.

«الم تشبهوا من أكل الطير؟ لا نأكل من اللحم إلّا الطير. من ألهم سلالة الهوداهوس هذا الإختزال؟»، قال الأمير مخمخماً.

«الشكل»، قال كاهن الطواحين. أردف: «لا نأكل ما يقف على أكثر من ساقين. لا نأكل أشباهنا».

«طعامك الفراشات، أيها الهوداهوس الكاهن. أعرف ذلك. كم جيلاً تريد أن تعيش؟ أما تضجر؟». واحتدم قليلاً. مدّ عنقه ليرى الصف الثاني من الجالسين، أثقت من الحلقة حول النافورة: «أوقفي إرضاع ابنتك، أيها الهوداهوس سألوتيا، زوجة أخي أكسيائوس. كلما جلست هناك أَرْضعت ابنتك. نحن مضجرون إلى هذا الحد؟»، قال، فأعادت الأنثى الجالسة قرب عمودٍ لثديها إلى مكمنه تحت أطواق الخرز الكثيفة، النازلة من عنقها حتى أسفل ثدييها. ختمت ختمتها خافطة فيها اعتذاراً ما.

«ما الموروت؟»، عاد الأمير يسأل أنستوميس الواقعة خلف حلقة الجلساء.

«لا أعرف، أيها الهوداهوس الأمير. لكنني أخمن، بخيال النقصان، أنه خراب اللون». قالت أنستوميس، ذات الشعر الأسود الطويل المجدول عشرين جذبة.

«أثثك عرفت الموت أسرع، كأثّ الموت ولدت معها»، قال الأمير، فضحك خانياس المهرج: «إذا لم نولد لا يولد الموت، يا أميري».

«الموت، الذي ولدت مكل، يا خانياس، سيمزق نفسه لوعة مما سأفعل بك»، قال الأمير. من مقبضتي خنجريه الذهبين، محدقاً إلى أنستوميس: «لماذا ناتي بمهرجين يثيرون فينا الرغبة في ذبحهم، لكننا لا ندبحهم؟».

دخلت المزيّنات سافيتوس، وأختها رؤسيتنا، إلى الكهف ذي النقوش الباذخة على جدرانها - نقوش مخلوقات البحر الممتدة. تقدّمتا بجلديهما النقيبي البياض إلى السدة العالية درجتين لا غير،

بركات: كهوف هاينز المزداهوس

حيث جلس الأمير مستطعاً خلصاءه، وأمانة إدارة هايدراوداهوس. صعدتا درجة واحدة وجلستا على بطنيهما قبالة وجه الأمير، الذي انحرف قليلاً ليواجههما، مديراً جنبه الأيمن للأعيان الجالسين، بعدما أوما إلى أنستوميس أن تجلس على الفرش البسيطة على أرض الكهف الأعظم. أخرجت المزيّنات أصباحهما من صندوقين صغيرين، مكسوئين برقائق النحاس الأحمر. مشطتا شعر الأمير المستدل على أذنيه. مشطتا لحية المدببة القصيرة، ثم بدأتا في تزيين وجهه بتودة في الحركة، ورقّة في اللمس.

الهوداهوس، أجمعون، دأبوا على التبرج: الذكور، والإناث. أما الأطفال فاستقروا لهم بخطوط من اللون على ذقونهم. غير أن الأمير ثيوني اتخذ لنفسه نوعين من زينة الوجه بالأصباغ: تبرج خفيف داخل كهف مجلسه، بين الخالصاء والأمناء والعائلة، وتبرج ثقيل أشبه بالقناع إذا خرج إلى كهوف الإدارات، أو الساحات، أو استعراض أمور رعيته في الأسواق، والحقول، وحلبات سباق الهوداهوس الشعراء يلقون أشعارهم وهم يركضون إلى أن يستنفد أحدهم الهواء من رئتيه فيسقط صريعاً من الإرهاق، فيختر.

وجة الأمير بلا قناع من الأصباغ لم يألّفه العائّة. بقي من أسرار الكهف الأعظم - الكهف العقلي - كما اعتاد الحرس الأقوياء أن يتهامسوا بالاسم. ظلّ فراشة يلون الحديد كانت تغطي وجه الأمير، عادة، إذا غادر الكهف. وقد أضافت المزيّنات الأختان خمسة أهداب حمراء، فوق الجلد، تحت كل جفن من الجفنين السفليين لثيوني. رفعتا المرأة ليرى الإضافة فابتسم راضياً. حشم خانياس فشرخ صمت المجلس: «لقد حلمتُ حلماً كاملاً» قال، فانفجرت القهقهات. كاهن الطواحين كيدرومي ظل صامتاً. لمس شاربيه المفرطين في طولهما، المفتولين، والمربطين إلى أذنيه بهيطين من الحرير كقوسين، على جانبي وجهه الحليق اللحية. حشم خانياس ثانية، وأخرج من جعبة تتدلى من كتفه عظمّة رقيقة: «هذا ما تبقى من آخر هوداهوس أكلتُه في حلمي، وأنا ميت». ارتفعت القهقهات من جديد. تغم الكاهن ممتعضاً: «ما الخطوة التالية بعد موتك، يا خانياس؟»

«أنا الهوداهوس خانياس، سأبدأ بالتعرّف إلى موتيّ»، قال المهرج. سهل الأمير صهيلاً خافتاً: «أريد أنا أيضاً أن أعرف إلى موتك. أوه مُضَجِرّ إلى هذا الحد؟». «لم تعرّف إليّ، يعلّ، أيها الهوداهوس الأمير»، قال خانياس، فرد ثيوني: «هو مُضَجِرّ، أو ضجران، ولا شيء آخر. من يأخذ المخلوقات على النحو ذاته، صامتة بعد عبوره، هو مُضَجِرّ، أو ضجران». وهزّ ذؤابة الشعر المتدلية على جبينه: «أيها الهوداهوس أنستوميس. طلبتُك لأعرف إن كان في علومك معنىٌ ما للفظة «أورسين». هي ليست من لغة أهل هايدراوداهوس، أو جوارها. ربما هي اختلاط حروف»، قال.

«أورسين...» تهمت أنستوميس. كررت اللفظة أربع مرات. «ليس في حقل ذاكرتي بزرّة ينبت منها معنىٌ لهذا اللفظ، أيها الهوداهوس الأمير. لكنني سأكرّر بلساني على عقلي حتى ينهشهم. ربما استطعت إعادة جمع حطام هذا اللفظ لتستق من صور». وأغمضت عينها الواسعتين

لحظات. فتحتهما: «نصفُ صورةٍ. مخلوقٌ بنصفٍ واحد. هذا ما ينبتُ في حقل خيالي، أيها الهوداهوس الأمير». ختمت خشمخة خافتة: «إنه مخلوقٌ بلا ذاكرة».

«كيف تميزين بين صورةِ كائنٍ بذاكرةٍ وآخر بلا ذاكرة، أيها الهوداهوس أنتوميس؟»، سألها الأمير وهو يسلك بيد المزينة روسينا الرقيقة كظلٍ سنبل.

«الكائنُ، الذي يتأثل كائناً آخر مثله ناقصُ الأعضاء، هو بلا ذاكرة. لديّ رسومٌ في الكهف الثامن من مقاصير فيفلافيدي: طيور لا أجنحة لها. لا أذيال. متواجهٌ صفوفاً يتأمل أحداها الآخر على نحوٍ لا يُطاق»، قالت أنتوميس. عبرت خيالها ربحٌ قلبٌ إذ تذكرت، فجاءةً، اللوح المهنّس، الذي يحمل تحت الكائنات الواقفة، كلٌّ منها، على ساقين.

سهل خانياس: «نحن الهوداهوس ذاكرةٌ فقدنا كائنٌ ما فظل بلا ذاكرة. إنه كائن يدور على نفسه في ذاكرتنا نحن. لا نعتز عليه لأننا نفقد مكائده في دورانه على نفسه، وهو لا يعثر علينا لأنه موجود داخل ما يحاول العثور عليه» قال، فاخرسته الأمير: «أريد مهرجاً يا خانياس. لم تعد لك ذاكرةٌ مهرج».

دخلت حمامة من كوة في أعالي الكهف. حوَّمت قليلاً وحطت على ظهر الأمير: «أعطيني بعض حبوب ثمًا في حقبيتك، أيها الهوداهوس الكاهن»، قال، فانتقلت حنفية من بذور القمح، عبر الأيدي، حتى وصلت إلى يد المزينة سافينوس. نثرت الأنثى النقية البياض الحبوب قرب صدر الأمير. مشت حمامة الزأجل فوق ظهره، ثم قفزت فحطت على كتفه اليسرى، ثم نزلت لتنقر الحبوب. طوّتها الأمير بيديه في رقعة فاستسلمت لهما. ختلها بيد، وفكٌ بالأخرى الحيط الأزرق الذي شدّ إلى ساقها ريشةً بيضاء صغيرة. شمّ الريشة: «هذه من صندُر طير الالباتروس. إنها رسالةٌ للمنياء: لقد وصل الهوداهوس الملاحون بالمعادن من مناجم جزر لوتان»، قال، وأرخى يديه عن حمامة الزأجل، فواصلت نشر الحبوب.

نهض الأمير عن السدة الوثيرة. نهضت المزينتتان، والحاضرون. تهبّما الحرس من حول صحن الكهف في خوذاتهم الحديد الشبيهة بأقنعة تصل حتى أنوفهم. اهتزت شواربهم الكثيفة المفرطة في طولها، في وجوههم الحليقة اللحي. نزل الأمير الدرجتين. وقف برهة: «كل اثنين منكم سيسردان لي، منذ صباح الغد، حلماً»، قال، فسقطت كلماته كرصاص مصهور فوق الرؤوس. صهلوها صهيلاً ملجوماً، مَترَفاً، مدعوراً، مرتجفاً. نطق الكاهن:

- الحلم لوت. إن كشفنا أهنة، أيها الهوداهوس الأمير.

«ساميّن اللون»، قال الأمير. اهتزت الأذراج التي تقف عليها الحقائق في خيال مخلوقات الهوداهوس: لا يُسمون إلا باللون. لا يتضرعون إلا إلى الإله - اللون.

«أنت، أيها الهوداهوس الكاهن، وتابئك الوفي الهوداهوس يتوثنا، ستكونان طليعة من يتشرف صباحي أن يصني إلى حلمهما. سنعطيك لقب كاهن الصباح أيضاً، يا كاهن الطواحين»، قال الأمير، فتبيل لوت الكاهن.

مشى الأمير يواكبهُ الحاربيون بخناجر على مقابضها نقشُ السنبله والخوت. خرجوا من الكهف

بركات: كهوف هائلة الخزانة هوس  
الاعظم إلى حدائق الصخر فتلقاهم الموسيقيون، تحت الشمس، بالزماير والقيانر.

### تحقيقات الكاهن كيدرومي

سهل الكاهن كيدرومي، في طبقة الأرض الثالثة تحت كهف الطواحين الشاسع الأرجاء. دار من حول مخلوق الهوداهوس الأبيض، المقيّد القوائم. «ساقطع ذيلك»، قال فطقطقت أسنانه المخلوق المقيّد.

«ما الحلم الكامل؟». سأعبدك طليقاً إن شرحت لي ما كنت تثرثر به للطحّانين ساعة قبلولتهم»، قال الكاهن. سهل ثانية: «أهي هرطقة ما تفوّعت به، أم رؤيا؟».

«لا هذه ولا تلك، أيها الهوداهوس الكاهن. الأمر تمرين على الوحدة»، قال الهوداهوس المقيّد. تدخل أكسيانوس، أخو الأمير، المصغي إلى المحاورة: «ما تفكّك من الوحدة، أيها الشقي؟».

«ذلك يخصني أيها الهوداهوس الضجران»، قال المخلوق المقيّد. ختم أكسيانوس الواقف إلى جوار تيّثونا العملاق. التمعت في عينيّه بذور الذهب المنثورة من المشاعل القوية على جدران الكهف: «أتعرفني؟»، تمت باحتدام خفيف، فرد المخلوق المقيّد: «لا، أيها الهوداهوس. لكن لصبرتك نبرة للروّضين».

«ما الذي يجعلك تعتقد أنني ضجران؟»، سأل أكسيانوس، فرد المخلوق المقيّد: «ما الذي افعله هنا؟ أنت تتسلى عن ضجرك باستنطاطي. أمّا الكاهن... وصمت محدّقاً إلى عيني كيدرومي الغائرتين من ثقل ضراحيته إلى الريح.

سهل الكاهن: «وماذا عني؟».

لم ينطق المخلوق المقيّد.

«أتعرف ماذا يعني أن أقطع ذيلك؟ لا مخلوق يعرف الشقّة، وجهاً لوجه، أكثر من هوداهوس بلا ذيل. أخبرني ما تكتمه من خواص الحلم الكامل. أم أنت تهذي؟ ليس في علوم مخلوقات الهوداهوس، أو سماء هايدرا هوداهوس وأرضها، من ادّعي حلماً كاملاً. أمّا أنت...». لجم بقية الكلمات. نظر إلى أكسيانوس: «أظن أن له شركاء، أيضاً، يدعون حلول هذي الرؤيا فيهم، أيها الهوداهوس أكسيانوس - راعي الأثبات السهول؟»، والتفت، ثانية، إلى المخلوق المقيّد بوجه قلبي. انخطف قلبه من فكرته هو - فكرة الكاهن الوصي على طباع العلوم: «ما الحلم الكامل، أيها الشقي؟».

«هو أن لا أحتاج شريكاً يقودني إلى النصف الآخر من حلمي، أو أقوده إلى النصف الآخر من حلمه. حلم كامل ليس حلماً فحسب، بل تمرين على إملاء سِرٍّ على أنفسنا لا يخص غيرنا»، قال الهوداهوس المقيّد.

ختم كيدرومي: «ما حاجتك إلى الأسرار؟». رد الهوداهوس المقيّد:

«هي حاجتي إلى الوحدة».

«ما حاجتك إلى الوحدة؟»، دخل كيدرومي. تدخل أكسيانوس:

..الوحدة حيلة . ماذا تندبّر في الوحدة غير الحيلة، أيها الشقي؟.

«تندبّر لنفسي سيّرها»، ردّ المخلوق المقيّد .

حمامٌ كيدرومي: «أأنت تتمردّ على هايدراهوداهوس؟».

«أنت تُعالي في ريتيك، أيها الهوداهوس الكاهن . ليس تمرّدًا أن يكون لي سيّرٌ لا يخصّ غيري».

قال الهوداهوس المقيّد .

«كلّ سيّر تمرّد»، قال كيدرومي .

«ألا سيّر لك، أيها الهوداهوس الكاهن؟»، سألته المقيّد، فرد كيدرومي حانقاً: «لي أسرارُ

اللون . وهي الحقائق» .

سهل أكسيانوس: «ألك، حقاً، حلمٌ كامل، أيها الشقي؟».

«ما الخوف من أن يكون لي حلمٌ كامل، أيها الهوداهوس المروّض؟»، قال المقيّد، فصغره

أكسيانوس: «لو تعرف من أنا؟» .

«لا أريد أن أعرف من أنت»، قال المقيّد .

دار كيدرومي من حول الهوداهوس المقيّد، المجرّد من خنجره . خشخ من حنجرته الباردة: «لا

تحتاج إلى شريكٍ يقودك، أو تقوده، إلى النصف الآخر من حلمكما، الآن، أليس كذلك؟ . كيف

يتفق لك أن تصل، وحدك، إلى النصف الآخر من حلمك؟»، قال، فرد المقيّد: «أورسين يقودني» .

«أورسين؟»، حمامٌ كيدرومي بصوتٍ مشروح . وردد: «أتقولُ: أورسين؟» .

«نعم . إنه يعرف الممرّات الدفينة كلّها . لا يقودني في ممرٍّ واحد، إلى حلمي، مرتين . وكلّما

قادني عثرتُ عليّ كما لو كنتُ كائنًا آخرَبي حينئذٍ عاصفٌ إلى الكائن الذي أعثر عليه؛ أي: عليّ» .

أورسين، أبدأ، هناك»، ردّ المقيّد .

«ما معنى هذا الاسم: أورسين؟»، سألته أكسيانوس، فرد المقيّد:

..لا أعرف . هو يدعو لثمنه أورسين .

«ماذا يشبه أورسين، هذا؟»، سألته الكاهن .

«مخلوقٌ يشبه نصفنا الأمامي، واقفٌ على ساقين» . ردّ المقيّد .

لم يعرف كيدرومي إلى من يتضرّع، في برهته تلك، كي ينجو من هبوب القلق عليه . حصن

هايدراهوداهوس بأسوار من حجرٍ خياله، كأنما أبصرها تُقتحم بمخلوقٍ من ريح . بينه وبين الريح

مواثيق الكاهن المروّض ومواثيق المجهول المروّض . كلما هبّت الريحُ قويّةً، من حصنِ السماء اللامرئي

على سهول هايدراهوداهوس، خرج كيدرومي إلى قمة الهضبة التي تحتضن، في جوفها الشاسع،

كهوف الطواحين المتصلة بممرّات واسعة، مُحْتَمِرةٌ من الضياء الآتي عبر الكوى العميقة في الجدران .

هناك، مُحاطاً بالفهود التسعة، التي يحسك بسلاسلها العملاقُ يَتَوَنّا وأخوه ريسنُو، يرفع ابتهاؤه

..ابتهاؤه هايدراهوداهوس الأزلّي إلى حقائق اللون العشر أن تتمتد السهول أُنْبَغْد؛ أن تتسع أكثر؛

أن تتمردّ على تخومها فتجتاح الجهات؛ أن تستولي على كل أرضٍ تجاورها؛ أن تضمّ إلى ملكها

كلّ عراءٍ آخر؛ أن تشقّ لها معابرَ فوق مياه البحر؛ أن تفتح .. بمفاتيح النبات .. خزائن الأفق الذي

بركات: كهوف هانيزالو والموذالو  
يُحاصر كلُّ أفق؛ أن ثلث ثقتسها من أرحام على علد أنفاس الكون؛ أن تُعمم حقائقها على الحقائق؛  
أن تجمع في حلقها آلهة الرمل، والحجر، والأرض السبخة؛ أن تتصل بالسماء؛ أن تصعد السماء:  
«أيها السماء السهل، يا سماء الذرة، والقمح، والدخن. أيها السهل السماء، يا سهل الغيم  
المغصّر من عنقيد كروم الأفلاك»، يدمدم كيدرومي، وقد شرّدت الريح القوية شجره، وشاربيه  
المفرطين في طولهما. «سهول الإله - اللون مستكرّ جهات وراء الجهات، أبعاداً وراء الأبعاد، وساعة  
وراء كل ساعة. سهولك أيها الإله اللون ستقود الأمة القمح، والأمة الذرة، والأمة الدخن، إلى  
انتصار الوجود المشرّع بحون من عقل السهول».

كيدرومي، الحاذق في عزّج راحته برائحة الفهود في هبوب الريح على سهول هايدراوداهوس،  
كان مثهوباً، أشعث الخيال، وهو يستنطق اليهوداهوس المقيّد: «أورسين؟ بأي لغة يتحدث  
أورسين؟».

«لا لغة لأورسين»، قال المقيّد. «المنخة، في حلمي، فاتبعه. إنه مخلوق رخالة».  
«أنت من ساكني كهوف الهضبات الشمالية، أيها الشقي. لماذا لا تغادر أورسين الرخالة كهونكم  
إلى كهوفنا؟»، سألته أكسيانوس. ردّ المقيّد: «حين تؤمن أنك تستطيع أن تكون رخالة أيضاً، مثل  
أورسين، يحضّر أورسين».

سهل كيدرومي فترّد سهيلة في طبقات الكهف: «أأنت تسخر مني؟ أستطيع أن أكون  
رخالة؛ أن أقشر الأمكنة بعبور ظلي عليها، أيها الشقي».  
سهل المقيّد، بدوره، سهيلاً خائفاً مجروحاً: «لا تحفظ الأمكنة، كلها، لك سلطنتك ذاتها،  
أيها الكاهن».

بوغيت كيدرومي. أحسن الأمكنة تُقشّر ظلّه في عبوره منها. خُفّ نبرة لسانه الفظة: «أما من  
وسيلة، غير ملكة الرّحالين، لاستدراج أورسين إلى خيال أحلامنا؟»، قال، فردّ المقيّد:  
«ما حاجتك، أيها الكاهن، إلى حلم كامل؟

«ذلك ما سأسأل نفسي بعد العثور على أورسين»، ردّ كيدرومي.  
«لن تكون لك سلطة، إذا التقيت أورسين، إلّا عليك. ستكون وحيداً»، قال المقيّد.  
«فلاكنّ وحيداً، لا سلطة لي إلّا عليّ. أعطني أورسين، أيها الشقي»، قال كيدرومي بصوت  
فيه سهيل ممزج بفحيح.

«خذْ أورسين، إذا»، تمتم المقيّد، وأغمض عينيه.  
نظر الكاهن إلى أكسيانوس النافذ الصبر وهو يُختم حتمته فيها وعيداً: «ما قصّد هذا  
الشقي من قوله: خذْ أورسين؟».

هزّ أكسيانوس ذيله هزاً قوياً، وضرب بحوافره الأرض الحجر: «فلتته هذا الموقف، أيها اليهوداهوس  
الكاهن. الهواء يعتصم بطني»، قال.

دار الكاهن من حول المخلوق المقيّد: «تقول لي أن آخذْ أورسين. حسناً. كيف آخذْ أورسين؟».  
بقي المقيّد على صمته، مُغمض العينين. تقدم منه أكسيانوس. سلّ خنجره اليسر، الذي

التمعت شرارة ذهبية عليّ ثُصَله. مرّت الشُّقْرةُ، حَطُفًا، على حنجرة المخلوق المقيّد. تخبط المخلوقُ في قيوده مصعوقًا. انقلب على جنبه في محاولته الوقوف دون جدوى. خرج شخيرٌ مصحوبٌ بالدم من حنجرته المقطوعة. استسلم لقضاء اللعبة.

تراجع الكاهن قليلاً حتى لا تلمس حوافِرةُ دَفَقَاتِ الدِّمِّ القوية. صارَ إلى جوار أكسيانوس ذي الشعر الأصفر القصير، والعباية الطويلة الخضراء. غَمَرَتِ الصَّيْغَةُ الكهفَ في الطبقة الثالثة، السفلى. سَمِعَتِ الرُّحَى قوَّةً في أنبها، من طبقة كهف الطواحين. سَمِعَ لهاثُ مخلوقات الهوداهوس متهادياً مع الهواء الشاحب، وهم يدورون بالحجارة الدائرية الضخمة فوق بزور الحياة - القمح، والذرة، والدخن. لمس أكسيانوس غَضَّةَ كيدرومي: «أتريد أورسين، حقاً؟»، قال، فوضع الكاهن ذراعيه متصالبتيْن على صدره: «أأنت تمزح، أيها الهوداهوس أكسيانوس؟ من هو أورسين؟ أين أورسين؟».

«نفترض أنك تستطيع استدراج أورسين إلى حملك»، قال أكسيانوس. أرخى الكاهن ذراعيه، حدّقَ إلى الهوداهوس المقيّد القتيل: «خيالي مضطربٌ قليلاً - خيالٌ يقيني. هذا الشقيُّ أثارَ فيّ حَدْسَ الطُّلُسمَاتِ»، والتفت بوجهه إلى أكسيانوس: «ماذا لو كانت الوحدة، التي يقدِّمها أورسين بريدة الحلم الكامل، سُلْطَةً أكبر مما تملك، أيها الهوداهوس أكسيانوس؟. أشمُّ في الهواءِ تمرُّداً»، قال.

«ليبقِ الأمرُ بيني وبينك، أيها الهوداهوس الكاهن. أنا وأنت، فحسب، سنتتبع ساكني كهوف الهضاب الشمالية. سنختطف أورسين. أخي الأمير ثيونى ليس له صبرٌك وصبري. سيقتل أورسين، أيضاً». قال أكسيانوس.

«وصل أورسين إلينا قبل أن نصل إليه»، قال كيدرومي. سهل صهيلاً متمزجاً بالقهقهة: «هذا المخلوق الواقف عليّ ساقطين بدأ قفزته من خيالك إلى خيالي، أيها الهوداهوس أكسيانوس. تعال نخرج من هنا. غداً ساصغي إلى الريح في مكاشفاتنا. لربما نعرف، هي شيئاً من أسرار أورسين». صعد أكسيانوس، وكيدرومي، الأدراج المسطحة، الواسعة، في اتجاه المخرّج إلى طبقات الكهوف الأخرى. تقدّم تيتونا العملاق من جثة الهوداهوس القتيل حاملاً خَبَلًا. لفَّ الحبلَ على النصف الأدمي من جذع المخلوق الصامت، وجرّه، عبر الممر الضيق، الملتوي، المُقْضِي إلى ضفة نهر سيتام ذي الرمل الأصفر.

وقتاً بعد آخر سيجر تيتونا، بحبله، جثة قتيل إلى ضفة سيتام. سينتظره، هناك، أربعة من خزس المخازن الأقوياء. سينقلون الجثّة إلى طُوفٍ فوق الماء. سيتولى إنسان، وهما جالسان، دُعُج الطوف بمجدافين إلى أحراش القصب، في ملتقى نهر سيتام ببحيرة ستايدئين ذات الضباب المؤرّق. سيرقون الجثث هناك، وسيلقون بالرُّثَم والرَّماد في الماء المُوْجِّل.

سيعتقد أهلُ كهوف الهضبات الشمالية أن تيتونا، ومعاونيه من خزس المخازن، يختارون عثلاً للمطاحن، أو حراثين للسهول الشرقية، أو مَرْمَمِينَ للأعمدة في الكهوف الكبرى، المحيطة بالكهف الأعظم - «الكهفِ العقل»، كما يسميه خزسُ الأمير همساً. لكنهم سيلحظون أن مَنْ يُؤْخَذُ لا



بركات: كهوف هايندراهاوداهوس

يعود. سينمو خلعٌ مستورٌ كشمرةٍ على شجرة الريح القادمة من السماء الثانية - سماء المجهول الكسولة. سيوسطون بعضُ الاعيان، من المحاربين الكهول، لرفع قلعهم إلى الكاهن، عبر صور حروفٍ منحوتةٍ على الأجر الرطب، غير المشوي. سيراوغ الكاهن كيدرومي مراوغة لسان المعقول: «إن مات أحد، في أيما مكان من هايدراهاوداهوس، تظهر جثته في أخدود تاييس محنطةً بنعمةٍ ريح الجفاف. من ليست جثته هناك فهو، إذاً، حيٌّ». سيتقصى البعض، من أهل كهوف الهضبات الشمالية، أحوال الموتى في أخدود تاييس، لكنهم سيرجعون بلانياً عن مفقود واحد: لا جثث لهم هناك. سيحارون. سيتلبلون. أما أرواحُ المفقودين، المتزجة بأرواح القصب، وحشرات الدعاسيق، واليسروع، والسرمان، فهي ستتقدم - محمولةٌ على دخان المخرقة - إلى أخدود تاييس.

### خيال نيتونا

ناصاً نماوج هيسس القلادات في مخدع الاميرة انيكساميدا. الخادماث الثلاث، اللواتي بزغن مع شعاعات الفجر في ممرات الكهف الزمردي الحجر، أحضرن الامشاط والمرابا لسيداتهن، بعد خروج الأمير إلى المقصورة الخاصة بتأثلات الفجر - تأثلات النظر إلى البلورة السوداء، السادسة السطوح، المنتصبة على عمود صغير من التيشب ثابت فوق مصطبة صخرية. أعدن ترتيب جدائلها الست للثالثة إلى الزرق، ورطن إلى خصل من شجر ذيلها سلاسل الفضة الرقيقة، والودع الأصفر. عاد الأمير فنهضت الخادماث من حول سريرها الدائري. رفعن مراباخن أمام وجهه ليستطلع في عينيه أفرج الليل. لم ينظر إلى نفسه في المرابا، بل إلى صدورهن المحجوبة بقلادات من الحرز تتدلى من اعناقهن: «هيسس قلاداتكن هيسس منعش»، قال، ففضا حكن. التفت إلى زوجته: «ماذا تفعل خدامتك كي يتقين أئداهن ناهدة، ناتقة، أيتها الهوداهوس الاميرة؟».

ومته الاميرة بمشط في يدها. صهلت متوقدة. صهل الأمير ضاحكاً. تكلمت الانثى الجالسة على سريرها: «خيال كهولٍ مثلك يجعل أئداهن ناتقة، وهي ليست ناهدة ناتقة». ابدت الخادماث عتاباً صامتاً. خمنحن. تجاهلت الاميرة إشارتهن. نطقت: «ثدياي ناتعان أيضاً. أرضعت ست بناتٍ من صلبك، وما زالا ناتعين، صلبين، لكن خيالك يهدلهم». عاد الأمير بصره الجريء إلى صدور الخادماث، اللواتي تدلت تحت آباطهن خناجرٌ متماوجة كاحتاش الربيع السوداء: «أنت زوجتي، أيتها الهوداهوس الاميرة. ثدياك أمر آخر»، قال، فصهلت انيكساميدا صهيل الاستنكار: «وأنت زوجي، أيتها الهوداهوس الأمير. انظر إليّ بخيال قبلك الأولى على جسدي».

دخلت بنات الأمير الست، البلقاوات كامهن، إلى الكهف الزمردي الحجر. دغدغ بعضهن خواصر الخادماث شداهة. إحداهن اقتربت من أبيها بقفص فيه ثلاث من ختام الزاجل - الحمام الرسول بين الأمير وقواده في مقاطعات هايدراهاوداهوس. هز ثوبني راسه: «لن أبعث برسائل إلى أحد اليوم. تأملت البلورة السوداء فلم تنثر على خيالي صوراً أسنطيقها». ابتسم: «أنت في السادسة الآن، يا ابنتي تارؤوس. عليك أن تختاري زوجاً في الحريف القادم».

في السادسة يتزوج مخلوق الهوداهوس. يكتهل في العشرين. يشيخ في الثلاثين. إن لم يمِتْ ضَعْفًا، أو مصادفَةً، حتى الحادية والثلاثين، حمل معه حدوةً من حدود أمه الميتة، ومضى إلى اخدود تايبس. ربيع الجفاف الصاخبة، في هبوبها العريق، تنجز الثقلة الباقية إلى الصمت العريق. فُكِّر ثيوني في اكتهاله قليلاً. داعب رؤوس بناته بيده فاستقط عنها قُبَعَات الريش الصغيرة. لماذا تمكسني المرأة على نحوٍ لا أرى نفسي عليه؟ قال، واخذ من إحدى الخادِمات مرآتها. تطلّع إلى وجهه. «لا أرى ضجري».

قرب خِوان الإفطار، حيث اجتمع الخلصاء، والأمناء، وأعيان إدارة الكهف الأعظم، ذلك الصباح، تحسّس الأمير كيساً من جلد أصفر بيديه، مُلَفَّتًا أنظارَ الجُلُساء. دار بصره عليهم واحداً واحداً، حتى استقرَّ على الفلكي الشاعر ميدراس: «أستطيع أن تخمّن ما في كيسك هذا، أيها الهوداهوس ميدراس، الناطق بلسان العلم الكلي؟». حكّ ميدراس رأسه ذا الشعر المنتصب كثرّف الديك. تكلم: «في الأرجح إنها صورثك، أيها الهوداهوس الأمير».

«تعرف كيف تنجو، أبداً. كلُّ شيء قد يكون صورتي»، قال الأمير. «اعذرونا. لم نفهم»، قال كيدرومي الجالس لصق ميدراس. رتّت ميدراس على عضد الكاهن المشوم بارقام المعاني المؤجلة: «ما تفهمه، وما لا تفهمه، ما يكون فراغاً أو امتلاءً؛ ما يكون بُعْداً أو قُرْباً؛ ما يكون نهايةً أو بدايةً؛ ما يكون ظناً أو يقيناً؛ ما يكون عبارةً أو إشارةً؛ ما يكون وما لا يكون: كلّها صورة الأمير».

فتح ثيوني الكيس، واستخرج منها المرأة الصغيرة، ذات المقبض الخشبي، التي استعارها من إحدى الخادِمات: «هذه صورتي»، قال. تطلّع إلى وجهه، ثم ادارها على الجلساء: «ترون صورتي». صهّل صهيلاً خافتاً. «لماذا لا تُقسِمُ بالمرأة؟».

خشم الجالسون استنكاراً. «لا نقسمُ بغير اللون»، قال عميدُ خزائن الأسلحة - الخناجر. «ما اللون؟»، سألهم الأمير، وهو يعضّ زهرة قُرْع مخضلة. «أنت عاصِفٌ. روحك عاصِفةٌ، هذا الصباح، أيها الهوداهوس الأمير»، قال عميدُ خزائن الأسلحة - الخناجر.

تدخّل ميدراس: «اللون هو المصادفة أيها الهوداهوس الأمير». «ماذا تقول، أيها الفلكي ميدراس؟ نحن نُقسِمُ بالله هو المصادفة؟»، قال الكاهن كيدرومي، وخشمٌ ممتمعضاً. قُرب ميدراس رأسه من رأس كيدرومي. كلّمه هتساً وهو ينظر إلى الأمير: «رأيت شاعراً في حلبة سباق الكهوف الغربية يشبه الأمير على نحوٍ أخافني». «بم تتهاسان؟»، سألها ثيوني، فرد الكاهن وهو يمدّ يده إلى أوراق الكراث: «الهوداهوس ميدراس يمتحّن التوريات».

وجه ثيوني بصره إلى ميدراس: «اللون هو المصادفة؟ هذا إلهامٌ فلكي؟». خشمٌ: «أنت على صواب. المصادفة تجعلنا سعداء أو أشقياء، محظوظين، أو منحوسين، خاسرين، أو منتصرين». «أنت عاصِفٌ، أيها الهوداهوس الأمير. روحك تنحرفُ الصباح تحرفاً على خِوان الإفطار»، قال

عميد خزائن الأسلحة.

حدثني إليه ثيوني . توقّف عن المضغ . « اصنّعه » ، قال بصوت فيه توبيخ : « ما من شيء يتجلى فيه اللون بكماله إلا المرأة . إنها نفس اللون ، ويبيض اللون ، ودورة اللون الفلكية من بزوغ العناصر حتى أولها . ستأسس ، منذ اليوم ، باللون ، وبالمرأة ، وبالمصادفة » .

سهل الكاهن كيدرومي سهيلاً شخيقاً ، فقاطعه ثيوني بصهيل صاحب : « ما أثناؤنا ، أيها الهوداهوس الكاهن ؟ ستسرد لي ، أنت وتابعك تيتونا ، خلماً تشاركتما فيه ، والتفت صوب الجدار الشمالي للكهف ، حيث يقف العملاق تيتونا على مقربة من الحرس . فهم تيتونا الإشارة . تقدم حتى قارب الكاهن الجالس قرب الحوان . جلس بدوره . سادت الحمحمات المتقطعة بهراً ، ثم ختدت . ترقرت في العيون المرتبكة مرارة إرث ظل غير مروّض ؛ سرّاً من أسرار هايدراوداهوس ، وما هو يوشك على الخضوع للسرد الثرثار . « أعلينا أن نفعل هذا ، أيها الهوداهوس الأمير ؟ » ، قالت أنيكساميدا في لوعة . أطلق ثيوني خشمه ناعمة : « لقد سردنا ، مرّة ، لخلصاء الكهف الأعظم حلمنا ، أنا وأنت ، أنتها الهوداهوس الأميرة . ليس هناك ما يخيف » . مسح يديه بطرف عباءته القصيرة . « هانحن نصفني ، أيها الهوداهوس كيدرومي ، كاهن الطواحين » . وضع يده اليسرى على مقبض خنجره : « كاهن الطواحين ، وكاهن الصباح ، أيضاً » . سهل في مزج .

نطق تيتونا العملاق البنيّ الداكن ، ذو العباءة السوداء الطويلة . اهتز شاربيه بقوة من عبور صوته الخفيض المرتجف . صوت التابع الذي لم يتعوّد الكلام إلا همساً : « كنت في أرض عراي . لا شجر . لا حجر . قطيع هائل من الثيران البيضاء شقّ الأفق . تكسرت السماء كلوح زجاج ، هذا ما رأيته » ، قال تيتونا .

تلّس كيدرومي ، براحتي يديه ، شاربيه الشبيهين بنابي خنزير بري : « كنت أنادي تيتونا أن يحيد عن طريق القطيع فلا يسمعي . ثم ، فجأة ، ارتفع القطيع في السماء ، من فوق تيتونا بمدة أذرع . وكنت أنت ، أيها الهوداهوس الأمير ، من يقود تلك الثيران إلى حظائرها بين الغيم » . حمحم ثيوني حمحمه خافتة . نقل بصره عن وجه الكاهن إلى وجه الفلكي الشاعر : « أيها الهوداهوس ميدراس ، أفي علومك تاويل لحلم كهذا ؟ » .

« لم أسمع أحلاماً كي أولها ، أيها الهوداهوس الأمير . علومي رهينة مزاج الافلاك ، وطباع الأبراج السماوية » ، قال ميدراس .

سهل ثيوني معترضاً : « المزاج ؟ علومك ليست رهينة مصادفات ، أيها الهوداهوس ميدراس . علومك ميزان » ، فرد ميدراس : « للافلاك مزاجها ، وللأبراج السماوية مزاجها . المزاج مقادير » . « ظننت المزاج من خصائص مخلوقات الهوداهوس . وما أنت تضع القلّك والأبراج في ميزان الأشعار ، أيها الهوداهوس ميدراس » ، قال ثيوني .

« الأشعار موجودة في ميزان القلّك ، أيها الهوداهوس الأمير » ، ردّ ميدراس الأسود الجلد ، الأشقر الشعر ، والابيض الذيل . سهل سهيلاً خافتاً : « طالما تقصّيت لك ، أيها الهوداهوس الأمير ، آثار العقل الذي يتكرّر للكهوف مزاجاً مُقتبساً من مزاج الافلاك . أحوال الكهوف ذاتها هي أحوال

الافلاك . كهوف هابرداهوس نظام من نُظُم المُخَاطَبَات؛ مُنْطَقُ لُون، وشرائع لُون. هي صور الابراج منقولة عن لوح الهباء السحيق - الهباء المتدلي من بكرة المركز، هناك «، وأشار بعينيه إلى مقصورة تأملات الأمير، حيث تنتصب الجلورة السوداء، السادسة السطوح، على عمود من التيشب.

اختلط صخب قادم من رواق في الكهف الأعظم بكلمات مידراس، وتدرج سهيل غاضب مع الهواء المذعور. حدوات كثيرة سُمِعَتْ تفرع الأرض الصقيلة الحجرية قزعا له طعم الفوضى. نهض تيتونا العملاق وهداه على مقبضي خنجره. تحمل خزس الأمير. محموا من غير أن يغادروا أمكنتهم.

دخل إلى كهف الإفطار عميد خزس الحداثق الحجرية. خَلَجَ خوذته السوداء: «المعذرة أيها الهوداهوس الأمير. حصلت حماقة جرى تصحيحها. أمر عابر. نرجو ألا يكون الصخب قد أفسد عليكم هدوة روح الصباح».

نهض الأمير مصحوبا بصهيل فيه فضول رقيق: «سأرى». فتقدمه حامل الخبر إلى رواق منفصل عن الإيوان الشرقي من الكهف الأعظم. كثير من خلصاء ثيوني تبعوه، حتى أشرف على المدرج المفضي إلى دائرة النوافير، في مدخل الحداثق الحجرية، حيث تنتصب المنحوتات المتناظرة لهياكل لها أنصاف طيور وأنصاف ثيران؛ أنصاف تمور وأنصاف أسماك. تماثيل من حجر التيشب، ومن عروق المرجان الضخمة المستخرجة من بحر ثايل الهائج، ومن اللازورد، ومن حجر يؤتى به من مغاور الرمال، ذي فلز أخضر وبرتقالي، يختزن نور النهار فيضيء في الليل.

تقرئ الأمير بعينيه سطور الدم التقاطعة على أطراف التماثيل. ثلثة من الحرس كانت تنظف خناجرهما، لاهة: «راك ثا ترك أثره على رمل الحداثق، ومزج الهواة بأنفاس الخوف.

هرع اثنان من الحرس يجمعان كرات سوداء عن الأرض، ملطخة بالرمال والدم. سهل ثيوني: «أهذه خُصِي، أم أنا وإهم؟»، قال، فرد عميد حرس الحداثق الحجرية: «بل هي خُصِي، أيها الهوداهوس الأمير. أربعة حاولوا اجتياز مدخل الكهف الأعظم. صدّتهم الحرس. ملوّتهم. قطعت خُصاهم وأذبالهم».

«أين هم؟»، سألهم الأمير، مُحمّجا، فرد العميد: «شردوا خارج الحداثق. سيعيشون في عاري».

سهل ثيوني سهيلا غاضبا: «كيف اجتازوا المراسيد حول الحداثق الحجرية؟ كيف اجتازوا دخل الخناجر؟. لقد وصلوا إلي، أيها الهوداهوس العميد. لقد وصلوا إلي»، قال، فاهتزت شوارب المحيطين به من عبور أنفاسه القوية - أنفاس الوعيد.

«كانوا يصرخون أنهم سيذهبون تيتونا، أيها الهوداهوس الأمير. لم يكن في تهديدهم مساس بك»، قال العميد، فصدمه ثيوني بصدره صدمة أفقدته توازنه: «تيتونا كان في الكهف الأعظم. كادوا يصلون إلى الكهف الأعظم. كادوا يصلون إلي. حينذا لو قطع الحرس خصيتيك، وأضافوه إلى خُصِي الأشقياء»، قال ثيوني. صمت وهو ينظر إلى أذيال مقطوعة، مدثاة، في أيدي الحرس.

بركات: كهوف هاينز الهوداهوس  
سهل من جديد: «كانوا يريدون الهوداهوس تيتونا؟!!!». التفت إلى الكاهن: «أهناك شيء ما علي أن أعرفه، يا كيدرومي؟». نطق اسم الكاهن بلا لقب.

«إنه ذنبي، أيها الهوداهوس الأمير»، قال تيتونا، مقترناً من ثيوني في خضوع. خضم خضعة المتعريف: «لم ألجم لساني البارحة. تقوّهت أمام رواد حانة السوق الأوسط بأنني ساسرد عليك نصف حلمي. غضب أحدهم. هذنتني. لكنني لم أحسبه جاداً. قوي مثلي لا يجرؤ الرعاغ على تهديده. اطلب منك ما أستحق على هقوتي».

رفع ثيوني يده. أوقفها في الهواء قليلاً، ثم أنزلها. «إنصرفت أيها الهوداهوس تيتونا»، قال متسامحاً، فاحنى العملاق البني وأمنه امتناناً. نظر كيدرومي، جانبياً، إلى أكسيانوس. ابتسم خيالهما من دهاء تيتونا غير المهود.

### حوالر خانياس

دار المهرج خانياس حول نفسه، أمام المصطبة الحجرية الشاسعة، العالية، التي جلس عليها ثيوني وحشد من خلصائه المقربين. سهل بقوة لكن سهله ضاع في الغبار الذي أثاره الهوداهوس الشعراء المتسابقون، حين عبروه بقطيعهم المندفع كريح أخدود تاييس. هذا الغبار بعد قليل. سعل خانياس. سئل خنجره، في وقوفه على أرض حلبة السباق: «أيها الهوداهوس الأمير، لذي أنا أيضاً. شير كتبتك للجميلة أنستوميس، سألقيه عليك أنت»، فرماه ثيوني بعزاس الذرة الذي في يده: «لم تُعد مثلياً، يا خانياس»، قال.

قطع الشعراء الشوط الأول من سباقهم. عبروا المصطبة التي عليها الأمير، فغطوا خانياس بالغبار، وبالكلمات الصاخبة كحوافرهم. تقاطعت سطور الهواء المندفع من رئات الراكضين لاهتة، متشققة. هم شعراء لن يتوقفوا عن إلقاء أشعارهم، في السباق المحموم، حتى آخر نفس يستطيعون حمل الكلمات عليه. من تختنق خنجره، من الإعياء، ينفصل عن الشرب الراكض. يستند إلى جدار المدرج الشاسع، أو ينهار أرضاً.

«أنستوميس...»، صرخ خانياس في بلاهة، فرماه ثيوني بعزاس آخر من الذرة المشوية: «هي ليست هنا، أيها المعنوه»، قال. ركع خانياس على ركبتَي قائمته الامامتين: «بل هي هنا، أيها الهوداهوس الأمير»، وأشار إلى قلبه.

«أنت مضجر، يا خانياس، قلبك مضجر»، قال ثيوني. التفت إلى زوجته أنيكساميدا: «انظري إلى أخي وزوجته هناك». تطلعت الأميرة إلى الزوجين الجالسين في مقصورة صغيرة، منحوتة في حجر المدرج. «ما بهما؟»، سألته، فقال ثيوني: «كل منهما يتكلم في البرهة التي يتكلم فيها الآخر».

«لا يريد أحدهما أن يسمع الآخر»، قالت أنيكساميدا.

«نحن نفعل ذلك، أيضاً؟»، سألها ثيوني.

«لا. لاننا لا نتحدث حدثنا إلى الآخر»، ردت أنيكساميدا.

« تأملها ثيوني مستنكراً: « ما هي، إذاً، هذه الثروات بيني وبينك في المجالس؟ »، سألها، فردت: « هي ما نريد أن نسمعه الآخرون ».

سهل ثيوني: « ستحدث، إذاً، بصوت منخفض في مجالسنا »، قال، فردت الأميرة: - لن نسمع أحدثنا الآخر.

« كيف استطيع إرضاءك بحق اللون الإله؟ »، سألها ثيوني متذمراً، فردت أنيسكاميدا وهي تطرد بروحة يدها ذباباً عنيداً: « أوقف ضجرك ».

تنهذ ثيوني. أطلق صهلاً خافتاً: « لن يتوقف إلا إذا تمردت هايدراهداهاوس عليّ ». ثم ضحك وهو ينظر إلى خانياس. ضحك خانياس وهو يرى الأمير ضاحكاً. قرع الجرس المعلق إلى رقبته.

بقي الأمير على ضحكه. التفت إليه الخلصاء يظنونونه مبتهجين من حركات خانياس. علا الغبار حين مر سرب الهوداهاوس الشعراء وقد نقص عدده. تحتم ثيوني: « كلكم مضجرون ».

مدنى شهر استمع ثيوني إلى أستاذ إدارة الكهف الأعظم، والخلصاء المقربين، وهم يسردون عليه انصاف أحلامهم، ساعة الإفطار في الصباح. شركاء مختلطون: بعضهم مع زوجاتهم. بعضهم مع أبنائهم. بعضهم مع حرسهم. إناث مع إناث. ذكور مع ذكور. الأقرب مع الأقرب في صداقته. كل اثنين يتشاركان في البوح بحلم واحد: حرائق يطفئها الأمير. سهول تتمدد، بلا نهاية، في عبور الأمير عليها. أنزاج تتمايل من نظير الأمير إليها. طيور تحمل رسائل الولاء من جهات ما بعد الغيم. السماء تضيق أضيق من حدوده، وظلّه هو ظل الأرض. كل صاعقة هي قلب الأمير. كل برق مشورق يقدمها للصحاب بسخاء حكمته.

أكل الأمير، في إصغائه إلى أحلام الأعيان الكبار، من زهر القرع المخمل، ما لم يأكله، من قبل، في سنين. صعد خل الدراق الفج مع دمه، صباحاً بعد آخر، إلى خياله المنتشر عروقاً حمراء بين تلافيف دماغه. تبدل لسانه من لحم إلى خل: كلمات حامضة تنتثر في كل مكان: « من منكم سيبيحني بحلم يراني فيه أخسر ما لم يخسره أحد؟ أتومئ إلى أحلامكم أن تتدبر لي خسارة أريح بها أمل الخسارة ».

لا أحد تجرأ أن يأتي إلى ثيوني بحلم أقل نقاء من ذهب حدوده.

هجر الشعراء للتسابقون، بسطور غبار حوافرهم، تحت بصير ثيوني المثبت على خانياس. أحسن خانياس برعد في جسده.

في اليوم التالي على سباق الهوداهاوس الشعراء، دعا الأمير أعيان أرض هايدراهداهاوس إلى عشاء في كهف الولايم ذي الزوايا التسع. ستة وأربعون خواناً واطفاً من المرمر الأسود، انصاف دوائر، توزعت، في حلقة واسعة على أرض الكهف. كل ضيف أخذ مجلسه أمام خوان منها يسع ستة صحون من الفخار، وإبريقاً آجزيماً مليئاً بنبيد الثوت الأبيض. في وسط الحلقة مائدة مستطيلة من الصوان ذي عروق الفلز الأصفر والقرمزي. فوق المائدة سلال الفاكهة والخضار تنقلها الخادومات إلى صحون الضيوف، مبتسمات للانظار ترتف على رسوم الجئاء على صدورهن العارية - رسوم طائر الرهو فارداً جناحيه على الأنداء، منتصباً على ساقيه النحيلتين النازلتين حتى السر.

بركات: كهوف هاينز الهولنديين

دخل عازفو القيثارات الصغيرة. صهلو صهيلاً فيه أنفاس غناء. عزفوا على آلاتهم مازين من وراء الضيوف الجالسين. دخل طاهيان من ذوي القفزات الجلدية الحمراء. تقفما من الأمير الجالس، بدوره، إلى خيوان صغير كالآخرين. ركع أحدهما على ركبتيه الأماميتين. همس بكلمات، فأعطاه ثيوني إشارة الموافقة. تراجع الطاهي ناهضاً. أوما إلى الخادما أن يُبعدن سلال الفاكهة والخضار عن وسط المائدة الضخمة إلى أطرافها، فابعدت الإناث السلال، على وقع اثداتهن الممتلئة عافية. صهل الطاهيان صهيلاً خافتاً فيه وثوسة لا تكون إلا في حناجر الطهاة المخصيين في عموم هايدراوداهوس: يخصونهم كي يشرّد النسيان شهوات خيالهم إلا شهوات ابتكار عمالك من النكهات، وشرائع من قدسية الطعم.

عبر صهيل الطاهين، ذوي الحناجر الأربعة البيضاء المقابض، إلى رسول الإشارة الأخيرة، الواقف في ممر المطبخ. أعطى الرسول الإشارة فتقدم ستة من الهوداهوس بمحقة كبيرة، دائرية، على جنين منها ستة حلقات من الحديد تستعين بها الأيدي على رفعها. أوصلوا المحقة إلى المائدة الصوان الضخمة فوضعوها في منتصفها. سقطت سلتان من الخضار فهرعت الخادما إلى جثمها. هزّ، أو ما يشبه هزماً كبيراً، لتتصب فوق المحقة، مغطى بغطاء من نسيج القصب أشبه بئحة. صعدت روائح الشواء. صعد جدال التوابل الخفي. جدال العصور الناضجة بتعاليم النار ذات المراتب العشر.

بلل الترقب الشهى السنة الضيوف، ووزعت نكهة الشحم الذائب حصص خيالها عليهم. أوما الأمير إلى الهوداهوس الستة أن يرفعوا الثبة القصب، فرفعها اثنان منهم بحركة سريعة. بان الهزّ الذي كان تحتها.

علا الصهيل في كهف الولايم ذي الزوايا التسع. نهضت الأميرة وهولت هاربة. نهض الكثير من الضيوف مصعوقين، وارتد الآخرون عن الأخوة وقد يهتوا: إنها جئة خانها مشوبة على المحقة، جالسة في كامل هيئتها. الجرس في عنقه، والحدوة على جبينه. تحت إبطيه خنجره. أسنائه عارية تقلصت عنها شفتاه. في فمه غصن ذو ورق كثيف، ومن حول هيكله الجالس دائرة من البط والحمام المشويين. قهقه ثيوني: «انظروا إلى حوافره. إنه يرتدي حدوته»، قال، ثم صهل صهيلاً موحشاً: «لم ألد أنذكر متى كان خانها مضحكاً. ها هو مضحك، أخيراً».

تاييس

أخرجت أنتستوميس قطعة حجر من كيسها الخشن المعلق إلى كتفها. تماوجت جدائلها السوداء العشرون في عبور الريح الجافة - ريح الرمال التربة. أمسكت بعقد الخرز والودع الذي يغطي صدرها بكثافته كدرع: «أية لوعة شلت الوجود فلم يُنجز أشكالكم؟»، قالت، وهي تتفحص أثر النحت في قطعة الحجر المتهشمة. حادث قليلاً عن مجرى الريح، محتمية بجدار الصّداع في أخذود تاييس. لا تعرف أنتستوميس ما الذي قادها من نزعتها على ضفاف بحيرة سايدين إلى أخذود تاييس. أخذود موتى الهوداهوس المنتصبين وقوفاً هيكل متحجرة من جفافها. على جانبي صدع الأخدود

العميق جثث تكاد تتشابه ألونها، التي بهتت تحت أنفاس الشمس القوية وأخجتها الريح. كل مخلوق محتضر، من الهوداهوس، يجري إيقافه على قوائمه باستقامة، مسنوداً بقضبان الخيزران القوية فلا يتراخي إذا استسلم للموت. يبقى الهيكل، بعد الموت، محتفظاً بتوازن أعضائه، فيُنقل إلى الأخدود تايمس ليَجفَ واقفاً. الهياكل، التي فقدت بعض قوائمها، أو تهشمت أعضاؤها بموت عنيف، يتم ترميمها بأعضاء منحوتة من حجر بلاكم لون صاحبها.

كل شيء، في تايمس، نقش من رضا الموت عن نفسه. خارج تخوم هايدراوداهوس، غريباً، صعيداً من الرمال المتبسطة تتصل نهايته بالمدخل الحجري إلى الأخدود تايمس. عرض الأخدود أكثر من خمس وعشرين ذراعاً، بين جدارين من الحجر عاليين، ربما كانا، في وقت من غمر المياه، ضفتي نهر صاحب ترك أثراً في عذيف الريح في الأخدود، الذي لا يعرف المجهول ذاته تخرجاً منه.

تدحرج الصدى الحافت لحدوات أنستوميس الفضية بين هياكل الموتى. ظلت عينها على قطعة الحجر ذات الرسوم الغريبة، في يدها. كانت تمشي في الأخدود المتعرج بعيني قلبها، وذاكرة حوافرها. عبرت فرسخاً من الهياكل الحافة، المنتصبة على الجهتين. بلغت المقاطعة التي تجاورت فيها مومياءات فصليها، واحدة لصق الأخرى: كانت القرون الصغيرة، الصفراء، في الجباه، أكثر نقاءً من شعاع أصفر مُحْتَبَس خلف غيم شفيف.

توقفت أنستوميس عند جثة الهوداهوس ديجينو، آخر حاكم لفيفلافيدي - مكتبة الصور في هايدراوداهوس، قبل أن تتسللها هي. رفعت قطعة الحجر المكسورة إلى وجهه: «أرايت مخلوقاً أكثر قلماً من هذا؟». تأتت في البحث عن ذاكرة لا يريدتها. قلقت بلا ذاكرة. كيف يلقى من لا ذاكرة له، أيها الهوداهوس ديجينو؟ حلمه حلم بلا نهاية، هو يحلم حلماً بلا نهاية؟ كلما نظرت إلى هيكله الواقف على ساقين فقط. أفقد توازني. لم يحدث لي ذلك وأنا أنظر إلى الطيور واقفة على ساقين. له رأس مثلنا، وذراعان مثلنا، وصدر مثلنا، وبطن مثلنا، ثم كأنما قُطِعَ ذلك النصف الأمامي الشبيه بنا عن بقية الشكل الذي نحن عليه، وأضاف إليه النحاتون فخذين لا تشبهان أفخاذنا، وساقين لا تشبهان سيقاننا: مخلوق بلا حوافر، أيها الهوداهوس ديجينو. لكنني سأعطيه حافرتين، من خيالي، كي لا يتألم في تجواله بين كهوف هايدراوداهوس. وسيكون، هو، شريك الذي أقاسمه حلماً واحداً.

مسحت قطعة الحجر براحة يدها تزيل عنها غباراً لا مرئياً. هزت رأسها مستدركة أنها - ربما - أخطأت التقدير: «أيستطيع أن يحلم نصف حلم، هذا الذي يحلم حلماً بلا نهاية؟ أخلّمه الذي بلا نهاية هو نصف علي أن أتمه؟ لا. حلم بلا نهاية هو حلم كامل. سأتبعه، سأتبع شريك الرخالة في أرض ذاكرته المفقودة. سأعود مخلوقاً مفقوداً يستعيد مخلوقاً مفقوداً. وسأسمي هذا الذي أعثر عليه، في تجوئي بين حدائق نسيانته، باسم أورسين».

أنستوميس لم تملك، قط، شريكاً تُسَمِّ له نصف حلمه، ويُتَمِّ لها نصف حلمها. انقضى فصليها من «حمى القرائن» قبل بلوغها العمر الذي تختار فيه شريكاً ويختارها شريكاً ليتقاسمها، بخيار



بركات: كهوف هاينز وهاينز وهاينز  
المؤلفة، اجزاء الرسوم النافرة على لوح النوم، إذا انجز النوم لهما رسوماً. ظلت وحدها في دورة  
النصف الواحد من حلم تصف لم يتغير المشهد فيه قط: ترى نفسها ماشية باتجاه مخرج أخدود  
تايبس؛ ماشية بلا جدوى في العثور على مخرجه، فتكاد تختنق، فتفقد. كلما حلمت أنستوميس  
كان ذلك هو نصف حلمها، متكرراً كسقوط قطرة ماء من سقف كهف، برهة بعد أخرى، عبر  
الزمن المتجانس والمتناهي، على صخرة ملساء.

قررت أنستوميس ألا تنام: طحنت بزرّة من بزور الطبايع في جرن جسدها، كي لا تنمو البزرّة  
إن سقطت في رطوبة الحقائق.

أنستوميس لم تعد تبارح كهف فيغلافيزي، في الليل. تحمل فانوسها القوي وتدور، بامومة  
بصرها وخيالها، على الرسوم النافرة والغائرة. تستجليها، وتلاطمها، تطلّغها من أعشاشها الحجرية  
بيدي قلبها - قلب الفريد الأخير - إلى سماء الكهف المتماوجة، الذهبية من انعكاس ثمانية شمس  
صغيرة تدور حول الأعمدة الثمانية الخضراء. لكن النعاس القثيف في برهة جسدها تصددها،  
مراراً. توصلت إليه أن يطلق مراحها: «أيها النعاس المعتصر من العنقود الأول المتدلي من دالية الإله  
- اللون، انتلكني بنسيانك»، فلم ينسها النعاس القثيف. حاصرهما، يوماً بعد آخر. قذف صوّز  
أعماقها بمنجنيق الحذر حتى كادت أنستوميس تنهار: «أيها النعاس المعتصر من عنقود التعب  
الأول، للمتدلي من دالية الإله اللون، حررتي بنسيانك»، قالت، فلم ينسها النعاس القثيف. صعد  
الإعياء، بهرائه القوية، إلى خيالها. تشردت الصوّز، واختلطت الإشارات. أطلقت أنستوميس  
آخر ضراعتها: «لا تمثلكني، أيها النعاس؛ لا تحررتي. أثبتني في الفراغ النازف بيني وبينك، يا  
ابن الوجود اللقيط».

تقدّمت، متمايلة من الإعياء، إلى العمود الذي تحفظ في جوفه خزانة الحايمة شظايا اللوح  
المشتم. رصفت بعض القطع على أرض الكهف. رفعت فانوسها المتضرع مثلها، عالياً، بيدها  
المتعبة: «كن شريكى أكن ذاكرتك، أيها الجوّال بلا ذاكرة. أثبتني يقطي». ارتجفت يدها لا من  
تعب، بل - تقسيم أنستوميس بالإله اللون - من نبضة سرت من الحجر إلى راحتها. أجففت  
أنستوميس: امتلكتها اليقظة الكلية، فلم يتمكّن النعاس من استردادها، بعد ذلك.

صارت أنستوميس في حال من يقظة نائمة نومة يقظان، ذاهبةً بذكرتها إلى نسيان أورسين،  
عائدة بنسيان أورسين إلى ذاكرتها.

كان أكثر رواد كهف فيغلافيزي من ساكني كهوف الهضبات الشمالية. ياتون بالوواح أجتر  
ينقلون إليها الصور والنقوش بأقلام حديد. هادئون. يتخاطبون همساً بين الأعمدة، التي انتشر  
بعض الرّممين قرب رؤوسها العالية، واقفين على سقالات مرفوعة بالخيال إلى سقف الكهف.  
أنستوميس دابت على استعراضهم، ببصرها - بصير المتأمل النهم. ياتون ويذهبون بعد ساعات، إلا  
تلك الأنثى السوداء اللون، ذات الجديلة الشقراء الملتفة حول رأسها كطوق ذهبي سميك: لحممحم  
خممحات خفيضة، وهي تنقل الصور إلى لوحها الأجرّي كلما تعاتب الصور، أو توبّخها. لم  
تقترب منها أنستوميس أياماً، حتى وثقت من أن تلك الأنثى اختارت أن تتردّد على فيغلافيزي

كل يوم، من الظهر إلى أول المغيب. دارت حول الأعمدة دورات تقلصت فيها المسافة بينها وبين الأنثى السوداء. أومات إلى تابعها سيئو أن يبقى على مبعدة فابتعد. وقفت إلى جوار زائرة فيفلافيدي: «تستنسخين رسوم كائنات البحر، التي لها حوافر الهوداهوس»، قالت، فتطلعت إليها الأنثى السوداء بعينيها الخضراوين، الناطقتين بلسان مياه المضائق المخلقة: «أستنسخ الخصومة بين البر والبحر. انظري»، قالت، وهي تشير إلى حوافر الكائنات الناتقة في الحجر: «هذا التنافر يعذب هذه الكائنات».

ربما أراد نخائها أن يقيم صلحاً، في خياله، بين البر والبحر. أعطى كائناته هذه زعانف الإقامة في الماء، وحوافر الإقامة فوق التراب»، قالت أنستوميس في نبرة تكتنفها اللجأمة الرقيقة. «لا زعانف لزوجي، وهو مقيم في الماء»، قالت الأنثى السوداء. لم تفهم أنستوميس. نظرت إليها في حنو ينتظر توضيحاً. حمحمت الأنثى السوداء: «زوجي بخار. تزوجني وتزوج البحر معاً. ساستنسخ هذه الرسوم، هنا، وأعيد فصل أعضائها. سأنزع زعانف زوجي وحوافره معاً»، قالت محتدمة، فضحكت أنستوميس: «ستضطرين إلى حمله، أيتها الهوداهوس...».

«اسمي ديديس»، قالت الأنثى السوداء.

«وأنا...»، قالت أنستوميس، فقاطعتها ديديس: «الهوداهوس أنستوميس، حاكمة فيفلافيدي».

ارتفع سهيل سيئو. التفتت أنستوميس إليه. كان تابعها نصف مذعور. هرولت إليه حاكمة فيفلافيدي: «ما بك؟». فرد سيئو: «كادت تلك السقالة تنهار»، مشيراً ببصره إلى قمة عمود التصق به أحد المرشحين، فوق سقالة مائلة. الحبل الذي يدور حول بكرتين ضخمتين أفلت قليلاً من أيدي بعض العمال. كل خمسة منهم يشدون الحبل، عادة، من جهة، يقابلهم خمسة آخرون من الجهة الأخرى للبكرتين. عشرة أقوياء يؤدون، دائماً، مهمة رفع واحد من الهوداهوس المرشحين، على سقالة عريضة من الخشب الصلب، إلى الأعلى.

أعيد التوازن إلى السقالة المائلة. ربت أنستوميس على كتف سيئو، وعادت إلى الأنثى السوداء: «الك أولاد، أيتها الهوداهوس ديديس؟».

«طفلان ذكران»، ردت ديديس. «هما في رعاية أختي الصغرى التي تسكن معنا في مسكن داخل الكهف الثالث، في مضبة ثاؤون».

«أراك تترددن على فيفلافيدي، أيتها الهوداهوس ديديس. أحقا تحاولين نزع زعانف زوجك وحوافره؟». ضحكت.

«إنتي أمزح، أيتها الهوداهوس أنستوميس. لا زوج لي. لا أطفال»، قالت ديديس، وهي تلمس، في رقة، كتف حاكمة فيفلافيدي: «لقد تزوجت نقوش هذا الكهف».

نقلت أنستوميس بصرها من عيني ديديس إلى يد ديديس. لم تنطق. استرسلت الأنثى السوداء في مرحها الغامض: «أنتزوييني، أنت أيضاً، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟». صهلت صهيلاً خافتاً: «أنا، وأنت، وهذا الكهف، والأعمدة، والرسوم، في دورة خيال واحد. يمكننا أن نحلم بلا

هزت أنتستوميس جدائلها الكثيرة في فضول عارم صعد من قلبها إلى عينيها: «مَنْ أَنْتِ أَيْتْهَا الهوداهوس ديديس؟»، قالت. فابتدت الأنثى السوداء استغراباً ترحباً. هزت ذيلها الأشقر فتماوجت عباؤها الصفراء الطويلة فوق رذفيها القويين: «أنا شريكك ديديس».

لم تنطق أنتستوميس. صعد سكونٌ ثقيل بينهما غطى على صوت صرير البكرات الخشبية، ولهاث الهوداهوس العمال. استدركت ديديس أنها تبالغ قليلاً في محاوراتها: «كلهم يقولون لي إنني أتمادى في مزاجي أحياناً، أيتها الهوداهوس أنتستوميس. أعذر. أظن القلق هو وسيط الحقة إلى خيال لسانى».

«مِمَّ أَنْتِ قَلْعَةٌ، أيتها الهوداهوس ديديس؟»، ساءلتها أنتستوميس، فردت الأنثى السوداء: «منى».

«غذئي قَلْعُكُ، إذاً، بكل ما تستطيعين. أأخميته»، قالت أنتستوميس.

«إلى متى؟»، ساءلتها ديديس، فردت حاكمة فيفلافيزي هامسة: «إلى أن يكتمل».

«ثم ماذا؟»، ساءلتها ديديس، فردت أنتستوميس: «الهداي بتغذية قلتي جديد حتى ينفجر من الثخمة».

دارت ديديس من حول أنتستوميس تتأملها بعينين تسكبان الرغبة في قَذَح الرغبة. تنفست بقوة كأنها تششم اللون الذي يتسلق سلالم قلبها. قلب أنتستوميس بطبقاته الست، سهلت صهيلاً خافتاً: «لم أتزوج. لن أتزوج. لن أقاسم أحداً نصف حلمي. لكنني مرتدة الآن»، قالت ميتسمة ابتسامة عليها نقوش للزح النافرة. هزت أنتستوميس إصبعها مهددة تهديداً رقيقاً: «أيتها الهوداهوس ديديس، أنت تقتحميني»، ودارت هي من حول ديديس: «لا ذاكرة لك»، تمتمت، فهزت ديديس ذيلها الذهبي: «لي ذاكرة ملأى بما رأيتُ وما لم أرَ، أيتها الهوداهوس أنتستوميس. أستطيع أن أسترجع أرض هايداهوداهوس قبل ولادة كهوفها. أنا وانت، كنا...»، فقاطعتها أنتستوميس: «أنت تؤكدين لي أنك بلا ذاكرة. تعالي. ساقودك إلى شريك بلا ذاكرة».

«ليكن. ما لون حوافر شريكى هذا؟»، تمتمت ديديس ضاحكة، فلم ترد أنتستوميس.

أخرجت حاكمة فيفلافيزي من كيسها الخشن قطعة من اللوح الحجر المكسور. «اجلسي على هذه الطئفنة»، قالت. جلسنا معاً في فسحة بين الأعمدة. تناولت ديديس قطعة الحجر. حاصرت الصورة النافرة بعينين وديعتين. حطت حمامة زرقاء على قرن أنتستوميس: «أنت تدغدغيني»، تمتمت، وطوّقت الحمامة براحتي يديها.

«راسمو هايداهوداهوس لم يعودوا حريصين على الصور. باتوا يرسلونها مربوطة على أرجل الحمام، وأنا أحملها إلى النحاتين». فتحت ورقة منسوجة من ليف عرانييس الدرة. نظرت إلى الرسم، وهي تقذف الحمامة عالياً بإحدى يديها كي تعود إلى قصصها. قصص الحمام الرسل. عادت تمثلق إلى ديديس: «ماذا ترين؟».

«أرى مخلوقاً ذا نصف يشبهنا. لا. نصفه الأعلى يشبهنا. إنه جزءان مركبان، لكنه يبقى

نصفاً تشقُّ عن باقي هيكل اليهوداهوس».

«أهو نصفٌ، حقاً؟». سألته أنتستوميس. فتقرَّرتِ الصورة بأناملها ذات الأظافر الرمادية: «يبدو نصفاً، وليس نصفاً. إنه نصفٌ كاملٌ»، قالت. فوافقتُها أنتستوميس بحمحمحةٍ رخيمة: «هو نصفٌ كامل. يقرودك - بلا ذاكرة - إلى حلم كامل يخبُّصُك وحدك»، ولمست جبين ديديس برأس قُرْتها، فتنشَّست ديديس هواءً ليس كهواء هايدراهوداهوس.

من الظهر حتى أوائل العصر المصبوغ بنعيم خفيف، منحوت على عجل، حوَّم أورسين، كسُرْمانٍ حول خيال ديديس. سرمانٌ كلماتٌ من فم أنتستوميس عن تُرُفِ الوحدة في حلم بلا نهايةٍ لأنه حلُمٌ كامل؛ حلمٌ سرٌّ يعثر اليهوداهوس فيه، يتكرَّر لا نهائي، على ذاته التي لا تشبه نفسها في كل مرة يعثر عليها؛ عن أورسين والممرات، عن المفقود الذي تستعيده ذاكرةٌ مفقودة: «تذكَّرني أورسين، لكن لا تذكِّره»، قالت أنتستوميس. لمستُ جبين ديديس، ثانية، برأس قُرْتها، وداعبتُ بأناملها الدرع المصنوع من زعانف أحصنة البحر، الذي يغطي صدرها: «ما اسمه؟»، فردَّت ديديس: «نسيْتُ». تراجمت أنتستوميس راضيةً.

ديديس ستحمل معها قطعة حجرٍ عليها صورةٌ أورسين. ستقوِّد أورسين الفاقدة الذاكرة إلى الممرات الخفية في ذاكرات من تختارهم من أهل الكهوف الشمالية. وستكرر عليهم كلمة أنتستوميس ذاتها: «ما اسمه»، وسيجيبون: «لا نعرف. لقد نسينا». إلّا اليهوداهوس كيُكْرُثو، قارع الطبل في كهف الطواحين؛ الطبل المهرَّض على بقاء دورة اليهوداهوس العمال متسارعة وهم يدورون بأحجار الرحي الضخمة فوق حبوب الدُّخن، والدُّرة، والقمح. سيثرثر في إحدى ساعات القيلولة عن حلم كامل لا يتشارك فيه اثنان. ستدحرج كلماته الحجرية على اللسان الصفيح في أفواه الثرائين. سيلتقطها كيدرومي. سيسنطقُ الكاهنُ قارع الطبل، وسيقطع أكسيانوس حنجرته بهنجره ذي المقيض النحاس.

قبل ذلك، أي في اللحظة التي تراجمت أنتستوميس بقرنها عن جبين ديديس راضيةً، هرول إليها تابعها سينو الأسود الجلد، ذو الشعر الحلقي، إلّا بقية كُفْرِفِ الديك في منتصف جمجمته: «الأميرة أنيكساميدا هنا، أيتها اليهوداهوس أنتستوميس».

نهضت أنتستوميس معتذرة: «أراك غداً»، قالت. نهضت ديديس بدورها. دارت من حول أنتستوميس دورةً واحدةً، وأرسلت إليها قبلةً لا تخفى، ثم انصرفت.

«أرى الزائرين يكثرُون في كهف فيغلافيزي، أيتها اليهوداهوس أنتستوميس»، قالت الأميرة، وقد انفصلت عن الإناث الأربع - حارساتها ذوات الأقنعة النصفية، والخناجر الزرقاء المقابض. «الرسوم، الصور، حنينٌ خيالننا إلى ما كنَّا في وجودنا الأول كنعوشٍ على لوح اللون»، قالت الأميرة البلقاء، واسترسلت: «لك مملكةٌ هنا، في كهف فيغلافيزي ستستولي على أرض هايدراهوداهوس وسماثها. أم أنها استولت عليهما؟». حمحمت. وضعت يدها على كتف أنتستوميس: «ألا تفكرين في شريك؟ أم تحبين؟».

فوجئت أنتستوميس. حمحمت: «لي شريك هنا»، ووضعت إصبعها على صدغها. «ولي

شريك آخر، هنا، مشيرةً إلى قلبها.

«اثنان؟!»، تحتمت الأميرة في إعجاب. «أنتِ محظوظة». حرّكت مروحة يدها أمام صدرها: «أنت عاشقة، حقاً. متى تأتين بهما لزيارتي، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»، فردت حاكمة فيللافيدي: «ها أنتِ، أيتها الهوداهوس الأميرة، في زيارتنا، نحن الثلاثة معاً». استلظفت الأميرة ثوبيات أنستوميس. مشّت قليلاً تستعرض بعض الرسوم على جدار الكهف: «منذ متى أنتِ عاشقة، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟».

«منذ أن عرفتُ أنني عاشقة»، ردت أنستوميس.

«أتعنين: منذ أن التقيتُهما؟ يبدو الأمر ظريفاً أن أوافقكِ أنهما اثنان. أهما اثنان، حقاً؟»، سألتهما الأميرة بلسان الشك الخفيف، فردت أنستوميس: «لم ألتق بهما بعد، أيتها الهوداهوس الأميرة، لكنني أحبهما. نعرفُ منُ أحبُّ قبل التقائنا به. إنه صورةٌ ما ينبغي أن يكون صورةٌ حيناً في ذاكرتنا الأولى للمهجورة. هو مشرّذ، ونحن نستعيده. ندلهُ ثانيةً على ذاكرةٍ أخرى أخذنا ابتكارها. نحبه من جديد. نستمر في تشريده مرةً، وضئله مرةً: شريك، ومُكثّف، معاً، بين ذاكرةٍ مفقودةٍ نغفده، وذاكرةٍ مُستعادةٍ تستعيده».

«أهكذا تحبين، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»، سألتهما الأميرة في فضولٍ وانجذابٍ، فردت أنستوميس: «اليس هكذا تحبين، أنتِ أيضاً، أيتها الهوداهوس الأميرة؟».

«أستمحي لي أن ألس قرئك، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»، سألتهما الأميرة، فاقرت منها حاكمة فيللافيدي. وضعت الأميرة سبلّة يدها اليسرى على نُصَل القرن الأصفر. اغمضت عينيها. تبادلَت الرسومُ النافرة، والغائرة، على جدار الكهف، أزمايلها الخفية. نقشَت على حجرٍ خيالها الدافين صورةً أنستوميس وانيكساميدا.

### رعدٌ في الكهف الأعظم

مرّز ثيوني ريشة المكحلة على عينيه بنفسه. طلب من زوجته أن تصرف المزينتين الاختين سافينوس وروسينا، إذا حضرتا في الصباح الباكر، فصرفتهما انيكساميدا: «الأمير منشغل هذا اليوم بمخاطبة البلورة السوداء»، قال.

خلع ثيوني حدوداته الذهبية، بالملقط الحديد، مستعيناً بزوجه، وارتدى حدوداً من معدن الرصاص. لبس عباءة ومادية، كالبرّس، ذات قبعة. أدخل ذراعيه في طوقي الحزام، الذي يتدلى منه خنجران حديدان عاديان، فاستقرّا تحت إبطيه: «كيف أبدو، أيتها الهوداهوس الأميرة؟»، سأل زوجته. فهزت الأنثى رأسها غيرَ موافقة: «ما الذي ستعود به من أهل هايدراهوداهوس؟. فكرئك مضطربة، أيها الهوداهوس الأمير. فكرئك لن تقودكِ إلى شيء»، قالت.

تأثّلها ثيوني، الذي بدا كراعٍ للإرّز على ضفتي نهر سيتام المكسوتين برملٍ أصفر. «أن أعود بلا شيء، أمرٌ مسلّ». تأكّدي أن لا أحد يتبعني. سأخرج من الممرّين الأفران إلى باب كهف المؤنة، معتمراً قبعة عباءتي. أشغلي الطهارة، ومرّياتِ العجين في المعاجن».

قرعتُ حدوائه الرصاصُ أرضَ الكهفِ قرْعاً مكتوماً، ليُنْأَ.

منذ أن استنفذ ثيوني أحلامَ خُلصائه، وأعيان إدارة الكهف الأعظم، أمرَ بجلب أناسٍ من العائلة، كلَّ اثنين مَن يتشاركان في حلم واحد، إلى إفطاره يُصغي إليهما يسردان ما التقط النومُ خيالهما من طباق الصور، وعناصر الواقع. في الصباحات التسعة عشر الأولى تنزلُ قلبُ ثيوني: لم يُبَحَّ أحدٌ بحلمه. وقف الذين أتى بهم رُسله قرب خواته صامتتين. «الحلم سرٌّ من أسرار اللون. لن نهَيِّن اللون»، قالوا.

تسعة عشر صباحاً قُطِعتْ أذيالُ بين تماثيل الحدائق الحجرية. حوِّمتْ دُباباتُ العار البُلُورية فوق الجروح، التي لا تندمل إلا بالموت: انتحر مقطوعو الأذيال بخناجرهم، بعد إطلاق صهيلٍ موحشٍ.

في أحد الكهوف، المشمولة بأنفاس سهول الذرة، اجتمع محاربون كهولٌ، باثفاق مُغلَّز، مع أعيان محظوظين بترف المكاشفات: «قلنوسُطِ العقل في امتحان العقل». اختاروا رسولاً إلى الكاهن كيدرومي: «فليُهلِّنا الأميرُ إيماناً نحلُّ فيها المعضلة».

بعث إليهم كيدرومي - بعد نشيدٍ عاصفٍ للريح مغسول برائحة الفهود التسعة، المقيَّدِين بسلاسل بين أيدي تيتونا وأخيه ريسمو - كلمة التفويض: «خذوا وقتكم. وليكنَّ قصيراً». لكن للريح، التي كاشفت السهولَ ببعضٍ من تدابيرها، نثرت سمسَم النار على أرغفة المُفضلة: انقسم الحكماء على أنفسهم. أوجب البعض أن يتمرد من يريد، فلا يوبح بحلمه. وارتأتى البعض أن يوبحوا: «لا نريد أذيالاً أخرى مقطوعة. إن يغفر اللونُ الإله للريح يغفر لنا أيضاً». تفاضى المتشددون: «سنرى إلى أين يمضي الأمر».

عادتِ الرِّيحُ إلى أرغفةِ المعضلة تنثر عليها سمسَم الهلع: كان الحكماء كلُّما أحضروا اثنين لإرسالهما إلى الكهف الأعظم، وجدوها لم يحلما. استعرضوا مئاتٍ فوجدوهم لم يحلموا. حثَّوهم أن يُثَقِّوا مغمضين أعينهم في النهار وفي الليل، غلَّ شرارةً من شرارات الرحمة تشعل في قش الصور المهجورة نازَ اللون فتعود الصورُ مسكونةً.

ارتعد الحكماء: هم، أنفسهم، أدركوا أنهم لا يحلمون أيضاً.

تقد صبرُ كيدرومي: «مضغ الأمير قلبه مع زهر القرع المغلَّل. لا قلب له الآن. سيمضغ قلوبكم». أرسل إليهم الوعية مدوناً بالصور على عودٍ مربوط إلى ساق حمامةٍ قُطِعتْ سهولُ الدُخن الشاسع بين كهفه وكهف الحارب الكهل نيسيانو، الذي جمع لوعة خياله في راحتي يديه كمام، ومضى إلى كهف فيلأقيدي: «انظري، أينها اليهوداهوس أنستوميس، إلى الماء الذي في راحتي».

لم تر أنستوميس ماءً في يديه، لكنها تظاهرت بالنظر إلى ماء التنورية كي تُرضي الكهل الحارب، المحترف الزين. «ماذا تريين؟»، سألها، فردت: «أرى خيالكَ، أيها اليهوداهوس نيسيانو».

«نعم»، رد نيسيانو: «وحدها، هذه الرسوم على جدران كهفك، ستظل مسترسلةً في أحلامها. هي وحدها من يملك حلماً اليوم، في هايدراوداهوس، أينها اليهوداهوس أنستوميس»، قال بلسانٍ محترقٍ.

بركات: كهوف هايتزالموتاهوس  
ارتعشت ريشة الجناح الثالث في قلب أنستوميس: «ما الذي يجري، أيها الهوداهوس نيسيانو؟».

«ما من أحد يحلم، والأمير منتظرٌ ما يَهْبُءُ اللؤلؤ من الصور لأعماق عائلته في نومهم. ألدبك، في علوم هذه الجدران الجلييلة، ما نجد به مخرجاً؟»، ساعلها نيسيانو منهوياً.  
حوّلت أنستوميس بصرها عنه إلى مرشمي الأعمدة فوق السقالات العالية. وضعت يدها على قرنها. نطقت بعد برهة من الصمت: «لدي شيءٌ ما، في علوم الجدار الذي هنا»، وأشارت إلى جبينها: «جدار النقوش الأخرى، أيها الهوداهوس نيسيانو».   
التمعت عينتا نيسيانو، ذي الجلد اللؤلئ إلى الصفرة. انفجرت أساريره: «أرئيتي نقش خيالك، أيها الهوداهوس أنستوميس».

«لنقتوا أحلاماً، وخذوها إلى إفتار الأمير كزبدة حليب الجماموس»، قالت حاكمة فيفلافيدي.   
سهل نيسيانو سهيل الميهوت: «أي خيال أعمى خيالنا؟ كيف سنهونا عن هذا؟».   
حمل نيسيانو زبدة الخبار السهل إلى إفتار الحكماء، في كهف ما بعد سهيل الدخن الشاسع. تنفسوا الهواء برئات جديدة: «لكل اثنين مثيلة الليل كله كي يلقوا حلماً يُنهج صباح الأمير. هيا: أُرُوا الأمير بلورات اللون المحفوظة في خزائن وجود الهوداهوس»، قالوا.

كل صباح دأب ثيوني على الإصغاء إلى اثنين من عاتمة الهوداهوس يحرثان له، بلساني حلمهما الواحد، سطوراً في حقل إفتاره. ابتهج أحياناً من طرائف السرد، ومن طرائف المفارقات. أكتاب أحياناً من بؤس الرؤى. تأمل أحياناً في الإشارات المَلْفِزة للوقائع. غضب أحياناً من صفاقة المعاني. قهقه أحياناً من طيش الوقائع حتى سال خل الدراق الفيج من زاويتي فمه على لحيته. أوقف البعض عن إكمال السرد احتقاراً لمطالع الحلم.

كل شيء بدا على ما يرام، حتى اليوم الذي دخل فيه كاتيسياس، وسنكو التوامان اليتيمان، على الأمير. كان شعرهما الأحمر الطويل يهل إلى ظهرهما، وعلى وجهيهما أصباغ صفراء. انتظر الأمير أن يتكلماً فيقيا صامتين: «ما بكما؟»، قال أكسيانوس. تملل التوامان. تبادلوا نظراتٍ معدّبة. «أبدأ»، قال كاتيسياس بحث أخاه، فرد سنكو: «أبدأ أنت». ثم نطقا، في البرهة ذاتها، بلسان واحد: «نحن لم نعد نحلم، أيها الهوداهوس الأمير. ما جاء به الآخرون إليك، من أحلام، هو تلفيقٌ اضطرؤا إليه».

القي الصمت شبكة على المجلس، فتصيلة الجالسين جميعاً. نهض أكسيانوس، اخو الأمير، مضطرباً، قائم من حوله ذبابات الغضب الخفيفة: «من لقي الأحلام للعائنة في هايدراموداهوس، أيها البائسان؟».

«لا أحد. هم قادرون على تلفيقها»، رد التوامان.

نهض كيدرومي مستغرباً: «من دربهم؟»، سأل، فهز التوامان رأسيهما ثقيلاً: «لا أحد».   
احتدم الكامن. انفلت شارباه الطويلان المربوطان بنهايتيهما إلى أذنيه. تدلياً ككافعين من جانبي وجهه: «أتعرفان ما ينتظر كما؟ ذيلكما اللذان سيُقطعان. انتما تخفيان أمراً»، قال، فنهض

الأمير على مهل. حشمهم بصوت فيه نبرة الغامض. تكلم: «لا. لن يُقطع ذيلُ أحد. إذهباً، قال للتوأمين. فتراجع التوأمين، وخرجا من كهف الإفطار بقودهما دليل».

دار ثيوني حول الحيوان المديد، الطافح بخضارٍ نديّةٍ بلّله فجرٌ هايد أهوداهوس: «أسمعتم ما قاله هذان؟. العائنة باتوا يستحضرون الإلكة اللون حين يشاعون. لم يعودوا في حاجة إلى انتظار اللون أن يشرق على منامهم ليبتكر لهم أحلامهم من سديم الأصور. لقد فتحوا ثغرةً في البوابة التي هناك، وأشار بيده إلى سقف الكهف بلا تعيين.

في المساء، كاشفَ ثيوني زوجته أنيكساميدا برغبته في التجول وحيداً بين كهوف هايدراهوداهوس: «سأخرج، ظهر الغد، متكرراً»، قال. دار من حولها وهي تعيد توزيع المرايا، ذات الأطر الحجرية، فوق الحافات البارزة من جدران كهف الجلى والآنية الذهب. «انتظنين، أيتها الهوداهوس الأميرة، أن خلصائي، وأعيان إدارة الكهف الأعظم، كانوا يلمقون أحلامهم التي سردوها علي؟ إن كان الأمر كذلك، فالأرجح أنني، وأنت، وحدنا، سنُسترد نصفي حلمهما، علانيةً، في أرض هايدراهوداهوس».

سقطت مرآة من يدي أنيكساميدا. تناثرت الشظايا. حممحت في غضب. اقترب منها ثيوني. طرقت كفتيها بذراعه في وقوفه إلى جوارها. «انظري: عدّة أميرات، وعدّة أمراء في الشظايا»، قال، وهو يتأمل صورتيهما موزعةً في المرآة الملهتمة. حممحم حممةً فيها نبرة امتنان: «أقسم بالمرآة، أنني أשמُ رائحة تمرّد في هايدراهوداهوس».

غمر دوي الرعد مداخل الكهف الأعظم. دخلت حمامة من كوةٍ عالية في السقف. حوُمت قليلاً، ثم خرجت من الكوة ذاتها.

### أزيهون

دارت جدران الكهف الأعظم، كطيورٍ داخخة، في عيني أنيكساميدا. شفرةٌ من ملح سلخت غشاءً كبدها: «أين الأمير؟»، قالت بصوت متناثر في حنجرتها المسدودة من الهلع.

كيدرومي، كاهن الطواحين، وأكسيانوس، أخو الأمير، حملا إليها جمرّة النبا الطاحن: «عشرنا على جثة تيتونا قرب بحيرة سايدين. لا أثر للأمير». كان ذلك ظهيرة اليوم الثالث من خروج ثيوني متكرراً ليجول بين كهوف هايدراهوداهوس. أوهمت الأميرة خلصاة الأمير، وأعيان إدارة الكهف الأعظم أنه احتجب من وطأة عارضة، ومزاجٍ معتكر. كما أوهم بناتها أن أباهن في خلوة من خلواته المعبودة في مرصده، المنبثق عالياً بحجره الأصفر، فوق كهف الطواحين، يستعرض، من هناك، سطور السهول مدوّنةً بأنفاس اللون على مرايا الأفق ومرايا السماء. لكن خبر مقتل تيتونا مذبحاً صعد خيال أنيكساميدا، وزلزل عظامها. «أرميلاً خرساً إلى جميع الجهات. اخزئاً بحوافر جنودنا تراب هايدراهوداهوس، وغيوم هايدراهوداهوس. اعثرأ عليه»، قالت منتحبةً بصوت خافت. «الامرُ السديد، أيتها الهوداهوس الأميرة، أن نعتكّم على اختفاء الأمير حتى يكتمل لعقولنا ما ينبغي أن نفعل. أنا وأكسيانو سنقلب الأرض عاليها سافلها، وحدنا»، قال كيدرومي. سهل حين



عَبَّرَتْ قَلْبَهُ سَحَابَةٌ مِنْ صُورِ الْحَيَّةِ. اهْتَزَّ شَارِبَاهُ: «سَاجِدٌ مُخَرَّجًا مَوْقَاتًا، أَيْتَهَا الْهُودَاهُوسُ الْأَمِيرَةُ. مَسْنِي وَحْيِي اللَّوْنُ». تَلَعَّتْ بَاحِنًا بَعِينِيهِ عَشْنُ يُنْجِدُهُ: «مَنْ سَيَاتِبْنِي بِالْفَلَكَيِّ مِيدِرَاسُ». فِي رُكْنٍ مِنَ الْحَدَائِقِ الْحَجَرِيَّةِ، قَرِبَ تَمَثَالِ الثَّوَرِ ذِي الرَّأْسِ السَّمَكَةِ، التَّقِي كِيدِرُومِي، وَأكْسِيَانُوسُ، بِالْفَلَكَيِّ الشَّاعِرِ مِيدِرَاسُ، الَّذِي اصْطَلَحَهُ لِلقَّائِمَتَيْنِ مِنْ ذَوِي الْأَقْنَعَةِ النَّصْفِيَّةِ الصَّفْرَاءِ خُجَّابِ كَهْفِ الْحُمَامَاتِ، أَوْصَلَاءُ وَانْتَسَحَبَا. تَخَاطَبَتِ الثَّلَاثَةُ بِالْمُرَادِفَاتِ الْبَنِيَّةِ عَلَى هَيْعَةِ الْقَلْكِ: الدُّوْرَةُ، وَالْمَرَاكِزُ، وَالتَّتَابُعُ. تَبَادَلُوا تَقْدِيرَاتِهِمْ لِأَحْوَالِ الْهَوَاءِ وَطَبَائِعِهِ السَّتَّةِ عَشَرَ، ثُمَّ سَكَتُوا. انْتَضَرَ مِيدِرَاسُ سَقُوطَ بَذْرَةِ الْمَعْنَى، الَّذِي أَحْضَرَهُ مِنْ أَجْلِهِ، فِي تَرَابِ عِلْمِهِ. حَمَمَ كِيدِرُومِي: «أَخْبِرْتَنِي مَرَّةً أَنْكَ رَأَيْتَ شَاعِرًا يُشَبِّهُ الْأَمِيرَ، أَيُّهَا الْهُودَاهُوسُ مِيدِرَاسُ. هَلَّا جَلِبْتَهُ إِلَيْنَا؟ نَلْتَقِيكَ، هُنَا، عَصْرًا». تَأَمَّلَ مِيدِرَاسُ الْبَذْرَةَ اللَّامِرِيَّةَ فِي كَلِمَاتِ الْكَاهِنِ الْمُرْتَبِيَّةِ عَلَى نَسْتِ كَالْغَمَامِ: «آزِينُونُ؟»، تَتَمُّ. «تَرِيدَانِ الشَّاعِرَ آزِينُونُ؟ لَا أَعِدُّكُمَْا أَنْ آتِي بِهِ عَصْرًا. أَرْجِعْ لِلْمَغِيبِ. فِي الْمَغِيبِ اسْتَطِيعَ الْعُثُورُ عَلَيْهِ دَاخِلَ حَفَاةٍ مِنْ حَفَاتِ كَهْوفِ الرَّمَالِ».

فِي الرُّكْنِ ذَاتِهِ مِنَ الْحَدَائِقِ الْحَجَرِيَّةِ، تَحْتَ ضِيَاءِ تِسْعَةِ مَشَاعِلٍ فِي أَيْدِي ذَوِي الْأَقْنَعَةِ النَّصْفِيَّةِ الصَّفْرَاءِ، تَلَقَّى كِيدِرُومِي، وَأكْسِيَانُوسُ، وَمِيدِرَاسُ، وَآزِينُونُ. بَوَّغَتِ الْكَاهِنُ وَآخُو الْأَمِيرِ بِالشَّيْءِ الْمَحْكَمِ بَيْنَ ثِيَوَيْهِ وَالشَّاعِرِ. خَلَعَ أَكْسِيَانُوسُ عِبَاءَتَهُ عَلَى عَجَلٍ، وَجَعَلَهَا خِمَارًا عَلَى رَأْسِ آزِينُونٍ، فَغَطَّى مَلَامَحَهُ بِالظَّلَالِ. «أَنَا بِمَنْ لَكَ، أَيُّهَا الْهُودَاهُوسُ مِيدِرَاسُ. نَرَاكَ غَدًا»، قَالَ الْكَاهِنُ، فَادْرَكَ الْفَلَكَيِّ الْإِشَارَةَ. تَمَتَّى لَهُمْ لَيْلًا مُتَّصِرًا مِنْ عَنَاقِيدِ الْإِلَهِ اللَّوْنِ، وَعَافِيَةِ اللَّوْنِ، ثُمَّ انْصَرَفَ. عَبَّرَ الْمَرْءَ اللَّوْنِيَّ، الْمُوْدِي - مِنْ جِهَاتِ الْكَهْفِ الْأَعْظَمِ الْخَلْفِيَّةِ - إِلَى بَهْوِ الْأَفْرَانِ، دَخَلَ الثَّلَاثَةَ. لَمْ يَتَمَرَّضْ الْحَرُّ الْمَحِيطُونَ بِالْمُرْصَدَيْنِ الْعَالِيَيْنِ، عَلَى جَانِبِي الْمَدْخَلِ، لِلغَرِيبِ، إِذْ رَأَوْهُ فِي صَحْبَةِ الْكَاهِنِ وَآخِي الْأَمِيرِ، اللَّذَيْنِ قَادَاهُ، وَسَطَ الْحَرَكَةِ الدَّوْبُوَّةِ لِلْعَامِلِينَ وَالْعَامَلَاتِ، الْمُخْتَصِمِينَ بِشُؤُونِ الْأَطْعَمَةِ، إِلَى كَهْفِ الْمُوْوَةِ ذِي الْعَبَقِ اللَّانِهَائِيِّ - عِبْقِ التَّوَابِلِ، وَالْأَفَاوِيهِ، وَالْخَلِّ الْمُنْزَبِ عَلَى مَدَحِ الذُّوقِ، وَالطَّيُورِ الْمُدْحَنَةِ، وَالْأَجْبَانِ، وَالْفَاكِهِةِ الْمُجَفَّغَةِ، وَالْأَنْفَاسِ الْمُحْمَوَّةِ لِلْمُفْرَتَيْنِ يَسْتَدْرِجُونَ الْإِنَاثَ الْعَبْجَانَاتِ إِلَى دِهَالِيزِ النَّبِيذِ الْجَانِبِيَّةِ، حَيْثُ الْفُرُوجُ تُعِيدُ الصَّوَابَ إِلَى الْخُصَى، وَتُعِيدُ الْخُصَى الصَّوَابَ إِلَى الْفُرُوجِ.

فِي تَجْوِيفِ مَعْتَمٍ قَلِيلًا، خَلْفَ جِدَارٍ مِنْ عِرَاتِيسِ الدُّوْرَةِ، جَلَسَ أَكْسِيَانُوسُ وَآزِينُونُ صَامِتَيْنِ. غَادَرَ كِيدِرُومِي الْمَكَانَ. غَابَ وَقْتًُا وَعَادَ تَتَبِعَهُ أَنْيَكْسَامِيدَا وَقَدْ وَضَعَتْ خِمَارًا عَلَى رَأْسِهَا. نَهَضَ الْجَالِسَانُ، اقْتَرَبَتِ الْأَمِيرَةُ مِنْ آزِينُونِ. مَدَّتْ يَدَهَا وَأَزَاحَتْ خِمَارَهُ عَنْ رَأْسِهِ. ارْتَمَدَ قَلْبُهَا مِنْ دَهْشَةٍ. حَمَمَتْ بِقُوَّةٍ: «أَيُّ صُورَةٍ جَعَلْتِكُ بَزْرَةً مِنْ خَزَائِنِ اللَّوْنِ لِتَبْتِكِرَكَ شَكْلًا فِي مَرَاةِ ثِيَوَيْهِ إِذَا نَظَرُ إِلَى نَفْسِهِ؟ قُلْ لِي، أَيُّهَا الْهُودَاهُوسُ الْغَرِيبُ، إِنَّكَ لَسْتَ الْأَمِيرَ»، قَالَتْ أَنْيَكْسَامِيدَا بِصَوْتِ خِيَالِهَا الْمُرْتَعَشِ مِنْ نَفْسِ الدَّهْوَلِ. ضَحَكَ آزِينُونُ: «أَسْمَعُ، فِي هَذَا الْكَهْفِ، مِنْ يَغْنِي أَغَانِي الْمَوْجِ، وَأَنَا لَا أَحِبُّ الْمَوْجَ. كَيْفَ يَكُونُ أَمِيرًا مَنْ لَا يُحِبُّ الْمَوْجَ، أَيْتَهَا الْهُودَاهُوسُ...». ضَرَبَ أَكْسِيَانُوسُ بِحَافِرِهِ حَافِرَ آزِينُونِ: «إِنَّهَا الْأَمِيرَةُ».

الْتَصَقَ لِسَانُ آزِينُونِ بِحَلْقِهِ. تَفَقَّتْ خِيَالُهُ.

«صَنَعَ خَمَارَكَ عَلَى رَأْسِكَ. اجْعَلْهُ مَنْسَدًا عَلَى وَجْهِكَ قَدْرَ مَا تَسْتَطِيعُ»، قَالَتْ أُنَيْكْسَامِيدَا لِلشَّاعِرِ. غَطَّتْ رَأْسَهَا بِخَمَارِهَا: «فَلْنَذْهَبْ إِلَى كَهْفِ الْمُرَيْتَيْنِ سَافِينُوسَ وَرُوسِينَا». تَقَدَّمَتْ خُطُوبَاتٌ ثُمَّ تَوَقَّفَتْ. اسْتَدَارَتْ إِلَى آزِينُونَ: «لَا تَتَكَلَّمْ إِلَى أَحَدٍ. إِيقْ صَامِتًا». مَشَتْ. تَوَقَّفَتْ: «كُنْ عَابِسًا قَلِيلًا».

جَاوَرَهَا كِيدُرومي: «مَاذَا سَتَفْعَلُ بِصُوتِهِ؟»، سَأَلَهَا، قَرَعَتْ: «لَيْثُلٌ لِكُلِّ مَنْ يَسْأَلُهُ عَنْ صَوْتِهِ إِنَّهُ ضَجَرٌ مِنْ صَوْتِهِ، وَهِيَ هِيَ يَتَدَرْبُ عَلَى صَوْتٍ جَدِيدٍ. بَلِّغْهُ ذَلِكَ، أَيُّهَا الْهُودَاهُوسُ الْكَاهِنُ». جَمَعَ مِنْ زُوجَاتِ أَعْيَانِ الْكَهْفِ الْأَعْظَمِ كُنْ يَنْتَظِرُنَ دَوْرَهُنَّ لِلْوُصُولِ إِلَى مِصْطَابِ التَّزْيِينِ ذَوَاتِ الْأَدْرَاجِ الْوَاسِعَةِ الْخَمْسَةِ. تَصْعَدُ الْوَاحِدَةُ سِدَّةَ الْمِصْطَابَةِ وَتَجْلِسُ لِتَمَكِّنَ الْمُرَيْتَةَ الْوَاقِفَةَ، مِنْ إِعَادَةِ ظِلَالِ الْوُجُودِ الْمُرْفُوعَةِ إِلَى الْوَجْهِ. سَتٌ مِصْطَابُ كَانَتْ هُنَاكَ. اثْنَتَانِ لِذَوَاتِ الْمُرَيْتَيْنِ الْأَخْتَيْنِ، وَالْأَرْبَعِ الْآخَرَى لِلْمُسْتَعِيدَاتِ. نَهَضَتْ إِثْنَاتُ الْهُودَاهُوسِ حِينَ دَخَلَتْ الْأَمِيرَةُ. أَوَامَتُ أُنَيْكْسَامِيدَا إِلَى رُوسِينَا، فَاسْرَعَتْ الْأُنثَى الشَّدِيدَةُ الْبَيَاضَ إِلَيْهَا. تَمَاجُجٌ دَرَجُ الْخَزَرِ عَلَى صَدْرِهَا مِنْ وَثْقَةِ الشَّدِيدِينَ. «أَهْنَالِكَ رُكُنٌ مُسْتَوٍ، أَيُّهَا الْهُودَاهُوسُ رُوسِينَا، يَخْفِينَا عَنِ الْآعِينِ؟»، قَالَتْ الْأَمِيرَةُ.

«كَهْفُ الْأَصْبَاغِ، تَحْتَ هَذَا الْكَهْفِ»، رَدَّتْ رُوسِينَا. «نَسْتَطِيعُ النُّزُولَ إِلَيْهِ، عِبْرَ الدَّرَجَاتِ التَّسْعِ، فِي أَوَّلِ الْمُنْعَطِفِ الْمُؤَدِّي إِلَى بَهْوِ كَهْفِ التَّزْيِينِ، أَيُّهَا الْهُودَاهُوسُ الْأَمِيرَةُ». آتِيَةٌ زَجَاجٌ. أَكْبَاسٌ صَغِيرَةٌ وَكَبِيرَةٌ. صَحُونٌ فَخَّارٌ وَآجُرٌ، مَلَأَى بِالْأَصْبَاغِ، فِي كَوَى مُحْفُورَةٍ فِي جُدْرَانِ الْكَهْفِ. أَوْرَاقُ أَزْهَارٍ جَافَةٍ. عِيدَانٌ. أَجْرَاقٌ حَجَرٌ: كُلُّهَا فِي سِلَالٍ. أَجْرَاقٌ صَغِيرَةٌ. زَيْبُوتٌ فِي قَوَارِيرٍ. رَوَائِحُ تُلْمَسُ وَلَا تُشْمُ. الْوَانُ تُشْمُ وَلَا تُلْمَسُ: ذَلِكَ كَانَ حَالُ كَهْفِ الْأَصْبَاغِ، الَّذِي نَزَلَ إِلَيْهِ، عِبْرَ الْأَدْرَاجِ التَّسْعَةِ، أُنَيْكْسَامِيدَا، وَكِيدُرومي، وَرُوسِينَا، وَآزِينُونَ، وَأكْسِيَانُوسُ. كَهْفُ ذُو زَوَايَا، وَتَجَاوِيفٌ قَوْسِيَّةٌ، وَأَرْبَعَةُ أَعْمَدَةٍ تُخَيِّنَةُ الْأَسْتَدَارَةِ، وَكُوتَيْنِ عَمِيقَتَيْنِ تَبْرَانُهُ إِثَارَةٌ خَافَتُهُ. أَشْعَلَتْ رُوسِينَا، بِشِرَارَةِ الْقَدَاحِ الْخَجَرَ، فَتِيلُ السَّرَاجِ النُّحَاسِيِّ الْكَبِيرِ. تَشَاجَرَتْ الظَّلَالُ قَلِيلًا، ثُمَّ تَصَالَحَتْ.

أَزَاحَتْ أُنَيْكْسَامِيدَا، بِيَدِهَا، الْخَمَارَ عَنْ رَأْسِ آزِينُونَ. تَلَعَّمَتْ رُوسِينَا مِنْ هَيُوبِ صُورَةِ ثِيُونِي عَلَى عَقْلِهَا. تَمَالَكْتُ نَفْسَهَا: «أَحْمَدُ اللَّوْنُ عَلَى عَافِيَتِكَ، أَيُّهَا الْهُودَاهُوسُ الْأَمِيرُ». اتَّسَعَتْ عَيْنَا آزِينُونَ مِنْ صَوْتِهَا. ضَاقَتْ الْحَقَائِقُ فِي خِيَالِهِ. لَمْ يَتَكَلَّمْ. تَذَكَّرَ أَنْ يَكُونَ عَابِسًا، فَعَبَسَ. «طَالَتْ لِحْيَتُهُ قَلِيلًا، أَيُّهَا الْهُودَاهُوسُ رُوسِينَا. أَعِيدِيهَا إِلَى حُدُودِهَا، وَكَثِّرِي مِنْ ظِلَالِ الْأَصْبَاغِ عَلَى صَدْغِيهِ»، قَالَتْ أُنَيْكْسَامِيدَا.

هَرَعَتْ رُوسِينَا إِلَى آلَاتِهَا وَقَوَارِيرِهَا. هَزَّتْ ذَيْلَهَا بِقُوَّةٍ تَطْرُقُ الْأَسْعَلَةَ الْمُشَاكِسَةَ الَّتِي عَلَقَتْ بِجِلْدِهَا الْبَاضِ كِبْرَاغِيثِ الْكَلْبِ: لِمَاذَا حَضَرَ الْأَمِيرُ إِلَى كَهْفِ الزِينَةِ بِنَفْسِهِ؟ ثِيَابُهُ لَيْسَتْ مِنْ مَعْلُومِ الْقِمَاشِ فِي الْكَهْفِ الْأَعْظَمِ. خَنَجَرَاهُ عَادِيَانِ. لَا صَلِيلَ لِحْدَوَاتِهِ. مَرَحٌ مَكْتُونٌ يَتَرَفَّقُ فِي عَيْنِيهِ بِالرَّغْمِ مِنْ عِبُوسِهِ. رَفَرَفَ ثِيَابُهَا تَحْتَ دَرَجِ الْخَزَرِ عَلَى صَدْرِهَا حِينَ اسْتَدَارَتْ عَائِدَةً بِمَا نَحْتَاجُهُ لِنَبْرِجِ الْأَمِيرَ.

خَرَجَ وَجْهَ آزِينُونَ مِنْ بَيْنِ يَدَيِ رُوسِينَا مَسْكُوبًا فِي قَالِبٍ مِنْ وَجْهِ ثِيُونِي.

بركات: كهوف هاينز الهزتا هوس

في زمن آخر من ارجاء الكهف الاعظم استعاد آزينون بقايا الظلال التي تتكون منها تفاصيل ثيوني: حدوداته، وخنجره، وعباءته الصفراء، والسيور الذهب حول رأسه، والحركة المتفتحة لانامل يده اليسرى، حين يموجها كفراشة إذا أراد للزينة من أي شيء. ولما حضر أول لقائهم مع بناته، سبقته حممة التاكيد القوي على أنه يتدرب على صوت آخر-صوت اللامكرث، الثرثار قليلا، المتذبذب بين الرغبة ونقيضها. دأب رؤوسهن- حسيما أملت عليه الاميرة- فاقسط نيجان الريش عنها. سمع أسماءهن من قم أنيكساميدا وهي تعتمد أن تبعدهن عنه، واحدة واحدة: «أحذرن سعاله»، قالت. لكنهن استعرضن في عينيه، بأعينهن المترنبة، طرائد الرغبة التي تخلو منها المراءات الخفية في اعين الآباء. تجرأن فمازحته أكثر مما فعلن من قبل. شددن ذيله، وتلمسن خنجره.

«الفوضى هي النظام الأصل». تلك كانت كلمات آزينون- ثيوني في مجلس الخلفاء، وأحيان إدارة الكهف الاعظم. «الفوضى خلاص»، قال من سدة المصطبة التي يجلس عليها، في صدر الإيوان. أكسيانوس تعتمد المجلس إلى جواره. كلما تحدث مخلوق من الهوداهوس إلى آزينون ذكر أكسيانوس اسم المتحدث، ومرتبته، بصوت عال. يُحييه، أو يسأله شيئا ما، كي يتمكن آزينون من اختزان الاسم في ماء خياله وماء عينيه- ماء الصور. «كُلِّي، عميق، هو الفوضى. تنظيم الفوضى مساس بقدمية الأصل، وإهانة لخصائص الموجودات».

لم يكن يهم ما يُلقيه آزينون من كلمات مُترنبة في عيشها الظاهر. عيناه كانت تهان الجالسين. عينان شبكتان تصيدان الوجوه كالشباك الموهبة بتصيد بها أهل الحقول طيور السماني. كيف عاد الأمير بتلكما العينين، بعد احتجابه أياما قليلة؟ هكذا، في الأرجح، تسأل خلساؤه، وأحيان إدارته، وهم يتخطون في شباكهما كالفرشات، كأنما يقتحم آزينون أعماقهم.

«المركز خطأ في التقدير. محيط الفراغ هو مركز نفسه. كل محيط كتلة متناثرة الأبعاد. لا توازن إلا في الفوضى...»، كلمات لم تهتم المحيطين بآزينون- ثيوني. وهو، نفسه، كان يُلقيها كأنه سمعها من أحد ما، مستدرجا بها جلساءه إلى حضور فارغ. أمّا إذا نظر إلى أنستوميس فلا يستعرض معادن النظام، أو معادن الفوضى، في خيال لسانه. يدور بأنستوميس دورة الظل الحالم على الشكل الحالم. يستنشقا من غصون البقاء المسحور: «كل عظم، في جسدي، قلب. كل عضلة رفة. كل عصب نفس».

مُدّ ناداه أكسيانوس بلبقها- لقب حاكمة فيغلافيدي، نقشَت الرسوم الأزلية أسماء المعاني الحائرة على شقذن القمام فيه. «كم مرة زرت فيغلافيدي؟»، سالها، فردت: «أنت لا تزور فيغلافيدي، أيها الهوداهوس الأمير».

ضرب آزينون- ثيوني يده على صدره: «سأتي بكهف فيغلافيدي إلى الكهف الاعظم، وسأحمل الكهف الاعظم إلى فيغلافيدي».

امتعض أكسيانوس. حمحم الكاهن كيدرومي. رفرفت أنيكساميدا بمروحة يدها أمام وجهها، عائدة بخيالها إلى النساء الذي كاشقها الأمير برغبته في الخروج إلى ساحات هايدراوداهوس واسواقها، متكررا. لم تحتمل الفكرة المعبدة. أرسلت الطاهي البدن كيرنو الخمصي إلى كيدرومي:

« سيخرج الأمير وحيداً، غداً. فليتبّعهُ من تثق به من أقوياء خرّس الطواحين، ولا تدع الأمير يشعر بذلك ».

ترصد تيتونا خروج الأمير من باب كهف المؤنة، مُحتجياً خلف عربات الفاكهة، القادمة من حقول نهر ثومان الأزرق، وتتبعه بحوافر مكسوة بتعالٍ من جلد الجاموس السميك، كمادة من لا يملكون حدوداً. تتبّعه بخطى خرساء - خطى الحذر من طيش الصخب، وطيش السكون.

### خنجر ديديس

تهاس ستة من الهوداهوس غطوا رؤوسهم بقبعات عباءاتهم الشبيهة بالبرانس: « ها هو تيتونا يتبع أحداً ما ». خرجوا بهدوء من خلف الأعمدة الكبيرة، المحيطة بالمر إلى الأسواق.

اثنان من الستة الهوداهوس كانا يجوبان المهابز الخلفية إلى حدائق الحجر، حيث داب تيتونا أن يسلك أحدها باتجاه الكهف الأعظم، فيما انتظر أربعة آخرون على مشارف حقول الذرة العالية. لم يظهر تيتونا. نثرت شمس الصباح ريشها على وسائد السماء - تلك الغيوم المنفوشة، كشفر منقوش، في أول يقطعتها. استقرّ الريش على الوسائد، ولم يظهر تيتونا. عاد الاثنان باتجاه حقول الذرة، عبر طرق العرصات التي يجرها أصحابها الهوداهوس بأنفسهم: هناك رأيا العملاق محدباً ظهره قليلاً، مغطى الرأس والكتفين بخمارٍ من ودع النهر والخرز. كان يخفّف شتيه أحياناً، ويُسرّع أحياناً. يتولّف متظاهراً بمكاملة بعض رعاة الإوز، أو يلتقط من الحجارة الصفراء، المخروطية، اصداًفاً يخنجره، يتزّج بها صفار الهوداهوس.

عرفاه من شارببه المفرطين في طولهما؛ من منكبّيه العريضين. أطلقا صهلاً خافتاً، متواصلاً - صهيل التنبيه، فتحرّك الأربعة الآخرون. مشوا متفرّقين حتى المداخل المتشعبة، المحفوفة بالأعمدة، في مطلع ممرات أسواق هايدراوداهوس. اجتمعوا خلف الأعمدة: « تيتونا يتبع مخلوقاً ثاماً، قالوا في همس ».

دورات كثيرة قادت الستة من الساحات إلى الساحات. باتوا على يقين أكبر من أن تيتونا يترصد مخلوقاً ذا مرتبة تختلف عن مراتب من يختارهم من أهل الكهوف الشمالية. هو يأخذ من يريد إلى تحقيقات كيدرومي علانية. يأخذهم ويختفون. فلماذا، يقتفي أثر مخلوق يقدر أن يختطفه مع معاونيه؟ ولماذا هو وحده؟ تيتونا، في مطاردته المتأنيّة، غير المتألّنة، لذلك المخلوق، لم يتصرّف كتيتونا المهود، الذي باتوا يتعقبونه في حركته بين الكهف الأعظم وكهف الطواحين الشاسع الأرجاء. منذ ازداد اختفاء من يستدعيهم العملاق، من أهل الكهوف الشمالية، أخذ بعض القلقين قراراً باقتفائه. مضى وقتٌ طويل قبل انكشاف الطلسم الدموي: الذين يختفون، في دخولهم كهف الطواحين، يخرجون من تجويف في الصخور الخلفية، الوعة الوحشية، مقتولين.

صنّول فريق غاضب من الهوداهوس صهيل المهنئين: « سندهج تيتونا ».

خمس من المدّنين على خمل الأجران الحجرية أربعة فراسخ، وواحد رقيق الهيعة، توكّلوا بتدبير مراقبة تيتونا. شحذوا خناجرهم على حجر الرمل، وشحذوا شفرات قلوبهم على حجر الثار.

بركات: كهوف خائِذز الهوداهوس

في ساحة نصف دائرية من السوق، ازدحمت بأقفاص الطيور، وبضجيج مطارق الحدادين، كتب الهراء سطر نداءه الممتناثر على أسنة الستة: «من سيضربه أولاً؟».

«أنا»، قال الهوداهوس الرقيق الهيئة، من تحت قبعة عبايته، بصوت منقوش زخارف على الفراغ المثلحون. لم ينتظر. استعجل في مشيه حتى جاوز تيتونا، ثم استدار بفتة بخنجر مسلول مرّت شفرته على حنجرة العملاق المنشغل العينين بمراقبة من يقتفي أثره. لم يضره الآخرون الخمسة: كان الشق، الذي تركه الخنجر الأول في حنجرة تيتونا، كافياً لأن يعرفوا، بلمح البصر، أن الهواة قد تخلّى، إلى الأبد، عن رثيته. اختلطوا بأهل السوق، الذين انتبهوا إلى حركة العملاق دافعاً حول نفسه، ممسكاً خلقه بيديه، وهو يُطلق شخيراً كقشع الخنزير. اختلط الهلع بالفضول. تدرجت أقفاص الطيور، وانقلبت منصّات الباعة.

لم يهتد جسم تيتونا إلا بعدما قرّض الساحة نصف الدائرية، واسقط على نثسه الأقواس الحجرية في بهو الموت، الذي تحته الغيبوبة في الكتلة الهائلة، الصلبة للحقائق، بتفاصيل مذهلة. تقدم الستة إلى الغرب الذي كان يتبعه العملاق. هو نفسه لم ينتبه إلى ما حدث، لكنه التفت إلى صاحب الجمع المتحلّق حول شيء لا يراه. احاط الستة به. أمسك اثنان منهم بذراعيه وصهّلا: «أسرع. أنت في خطر»، فاندفع معهم مشلول الخيال.

سلك السبعة للمرات الرملية خارج محيط الأسواق. تسلقوا التل الأصفر. ثم انحدروا إلى ضفة نهر سيتام. من هناك انعطفوا صوب دحل التوت الأحمر. لبسوا الظلال، ولبسهم الظلال. تنفّسوا بعثق، في الفراغ المنعش بين الشجر. أزاح المخلوق الرقيق الهيئة الأقل عضلاً بُعته عن رأسه، فانتشر شعاع الشعر الأشقر المجدول حول الرأس كطوق - شعر ديدس. حامت حول الغرب: «أتعرف مخلوقاً يُدعى تيتونا؟»، قالت. تسلك هواة بارد إلى قلب الغرب. بقي صامتاً.

«تيتونا. تابع الكاهن كيدرومي، أيها الهوداهوس الغرب. ألم تسمع به؟»، سأله ديدس. بقي الغرب صامتاً.

«كان يتحك. أتعرف أنه كان يتحك؟»، سأله، فرد الغرب بصوت فيه نبرة الرهبة الباردة: «لا. لا تعرف، إذًا، لماذا كان يتحك تيتونا؟»، سأله، فهز رأسه: «لا. لا أعرف».

جلست ديدس على الأرض المكسوة بعشب خجول تحت شجر التوت الأحمر. جلس الآخرون. ظل الغرب واقفاً. حمّمت الأنثى ذات العينين الخضراوين: «اجلس، أو أهرب»، قالت بلسان المزاح. ضحك الآخرون.

«من يتبعه تيتونا يختف، أيها الهوداهوس الغرب. تيتونا ذراع الهاوية»، قال أحد الجالسين. صهل الآخرون صهلاً خافتاً.

«من أنت، أيها الهوداهوس الغرب؟»، سأله أحد الجالسين، فرد الغرب مستعرضاً بعينه الأجساد القوية للمدرّين على حمل الأجران الحجرية: «أنا راعي الإوز من كهوف التلال البيضاء، خلف سهول القمح الشرقية»، قال. ضحك ديدس: «كان تيتونا يسرق منك إوزك، في الأرجح». ضحك الجالسون.

«ألنّب من يتسوّرون على حلم كامل؟»، سأله ديدس.

ارتبك لسان عقل الغريب: «حلم كامل. ١٠».

«لا يهم، أيها اليهوداهوس الغريب. لم تقل اسمك، أيضاً. لا يهم. من يتبعه تيتونا ليس إلا حامل سرّ يخصه هو. سرّك لك. أين تقيم؟»، سأله ديديس.

«حضرت اليوم. سأبحث عن خان»، رد الغريب.

«لماذا الخان؟». فليأخذك اليهوداهوس كيتوس إلى مسكنه. يحبّ للرخ، والصحب، والأعراس. ستكون محفوظاً في صحبته»، قال أحد الجالسين، فردّ جالس آخر: «أنا كيتوس. هؤلاء لا يتحدثون إلا عن طباع للزّح التي لي، وطباع الولاثم، التي لي. ماذا عن خنجري؟». أشقّ إحدى عشرة حنجرة، بقفزة واحدة، في عبوري أمام صفّ من المحاربين. ثم أعيد خنجري إلى غمدّهما قبل أن يحسوا أن حناجرهم انشقت، أيها اليهوداهوس الغريب. أعطيت شرف ذبح تيتونا لليهوداهوس ديديس، اليوم». قبلت ديديس، الجلّاسة إلى جواره، مقيض خنجره الأيسر.

أمضى الغريب ثمانية أيام بجوب أعماق الكهوف السفلية، تحت التلال الكبرى شمال شرق هايدراوداهوس، في رفقة صاحبه القوي، الفضّي اللون، كيتوس. كبتّه الصغير كان مليحاً بحجارة الزمرد الصغير ينقشها بسخاؤ في الأسواق، وفي مجالس اللهو، وحلبات المصارعة. أمّا إذا صاحبتها ديديس فإنما تقودهما، بنفسها، إلى المدرج المنتصب على ضفة البحيرة. مدرج غناء ساحرات سايدين، اللواتي يقدّمن، في ضياء الفوانيس الكبيرة، وللشاعل، نشيداً حزناً للمياه، مُلغزاً، رطباً من هبوب الضباب، وماجناً أيضاً: «استك المنسي، الفاتن، يورقني. زبدك يورقني، أيتها المياه. الرعد الذي لك رعد الذكر الذي يستبيحك. الرعد الذي لك رعد الأنثى التي تستبيحتي». تسمع ديديس الأناشيد فتعصر مقيضي خنجريها.

لكن ديديس أوصت كيتوس أن يصحب الغريب إلى كهف الرواة، ذلك اليوم الذي أزمعت فيه، للمرة الأولى، أن تدعو أنستوميس إلى ترفيه مُغرّ لا تعرفه حاكمة فيفلافيدي في عالمها القريب من الكهف الأعظم. الرواة يروون. وقد ارتدى كلّ واحد حيدراً من الجلد، أو درعا من الزّرد النحاس. أقاصيص مُلغزة، وحكايات استغار ورخائلين: لوعة، وغرام، وهلع، وغدوّ، وخيانات، وأساطير، وأقدار يتعثر بعضها ببعض. تسع منصّات في الكهف، متباعدة، يصعد إليها الرواة، ولكل منصّة جمهور بحسب ما يستهويه.

«أيتها اليهوداهوس أنستوميس، هلاً وافقتني إلى ترفيه يخلو منه خيال الكهوف المحيطة بتخوم الكهف الأعظم؟»، فلك ما قالته ديديس لحاكمة فيفلافيدي، قبل الظهور بقليل.

«إلى أين؟»، سألتها أنستوميس، فردّت ديديس: «إلى كهف الرواة، في أعماق التلال الكبرى». تردّت أنستوميس: «سأسال التابع سينو إن كان قد زار تلك الكهوف من قبل»، قالت، وبحث بعينها عن تابعتها التجوّل بين الأعمدة. لمست ديديس كتفها: «لن نحتاجي إلى مشورة سينو. ساريك نقوشاً لا يعرفها إلا الهواة - أيتها اليهوداهوس أنستوميس. ساريك نقوشاً تعيدن ترتيها بحسب كل حال من أحوال خيالك».

عصراً اصطحبت ديديس حاكمة فيفلافيدي، وحدها، إلى كهف الرواة، بعد مسيرة فرسخين ونصف الفرسخ، عبر أسواق صغيرة، وحقول تكثر فيها أسراب الإوز، وصقوف أعمدة تسند سقوفاً

بركات: كهوف هانيزراهوداهوس

مقطعة يتفيا تحتها الجنود الجؤلة، وباعة البان الجاموس. كان مدخل الكهف منحوتاً على شكل قناع نصفي. روائح خشب الزئد، وشواء اللحم، ممتزجة بالصهيل الخافت، هي التي غمرتهما إذ دخلتا إلى الجوف المضاء بمصابيح كبيرة، وثريرات ملأى بالشموع تتدلى من السقوف، فوق الأيهاء المنتشرة بين الأعمدة. «تعالي من هنا، أيتها الهوداهوس أنتوميس. أنا مفتونة بالقصص المألوفة. عسى تستهويك، أيضاً، قصص كهذه»، قالت ديديس. لم تنتظر جواباً حاكمه فيغلافيزي. مشيت أمامها كدليل إلى البهو الثالث، حيث وقف راوية فوق منصة حجرية احاط بها حشد من الجالسين. الراوية يحكي، ويدور حول نفسه كي يستعرض الوجوه كلها، والجالسون يحمحمون، أو يسهلون.

في هدوء تقدمت الأنثيان. «فلنجلس هنا»، قالت ديديس مشيرة إلى عمود فُرسَتْ على جنبه زرابيثان. ركعت على ركبتيي قائمتها الاماميتين تهيم بالجلوس، لكنها استقامت إذ أحسّت أن أنتوميس تراجع. «مايك»، «تحممت». «ما الذي أجفلك؟». نظرت إلى وجه أنتوميس المنكمش من اللثخش والذهول معاً. حممحت حممحة ارتباك: «أيتها الهوداهوس أنت...». دارت أنتوميس. هرولت صوب باب الكهف كائماً عضها الهواء باستان من نار. لحقت بها ديديس. صارتا في العراء المسكون بصور الغيب غير المكتملة بعد. «بحق اللون، أيتها الهوداهوس أنتوميس، ما الذي...». لم تلتفت أنتوميس. حممحت بصوت مثلوم: «نسيْتُ شيئاً، أيتها الهوداهوس ديديس. الأميرة...»، قالت باحثة عن غلّز ضائع قد ينقذ التلغظ باسم الأميرة. ركضت بقلب طائر.

دارت أنتوميس، تلك الليلة، حول كل عمود من الأعمدة الثمانية في كهف فيغلافيزي. لطلما أحسّت أن الأمير ثيوني قد قُسر شخصه واكتسى شخصاً آخر. لم تكن الأشعار من طباع لسانه، لكن ها هو ينثرها مع حركة عينيه وحركة جسده. أنيكساميدا هي التي تعيد المحاورات بينه وبين أعيان الكهف الأعظم إلى سياقها، لأن ثيوني يجعلها ظلالاً متفرعة في نسيج من التوريات. أكسيانوس، يجلس أبداً، على نحو غير معهود، إلى جوار أخيه. يهامسه بشكل متكرر. عينا الأمير تتشردان في عبور الخادومات حول الخزان. يسهل سهيل الرغبة بلا حرج. وهو بات ملحاحاً في الطلب إليها أن تحضر مآذب العشاء. ينشئها قبل أن يجلس، متجاهلاً عيني أنيكساميدا.

تعرف أنتوميس بزم الأمير الذي بلا حدود. لربما كان سلوكه هذا من دُعابات خياله الجامحة لاستدراج الآخرين إلى لعبة البلية. يجب إدارة الاضطراب، بلا صخب، على من يكلمهم. لطلما كرّر كلمته الأثيرة: «الضجر شوق» باختزال يمؤه الكعنى. لكنه، في مخاطباته للشمولة بسؤاله الموجه إلى أعيان الكهف الأعظم، عن أحوال هايدراهوداس، يتوخى الوضوح الصارم، المتزن، والمقتصد. أنتوميس لم تشك، قط، في أن الذي تراه هو الأمير، بالرغم من الشهور المحير الذي يستغرقه، بين حين وآخر، فُيسار إلى تبديده بتقليد نفسه، التي عقل عنها قليلاً. كان، بحق، منقسم الخيال بين الضمجر، وبين الشوق: ذلك ما أكدته أنتوميس لعقلها. يتبد أنها تشققت كقشرة الكستناء على صاج فوق النار، حين نحت، في دخولها كهف الرواة، مخلوقاً يشبه الأمير على نحو مفرط في الوضوح، قرب مصباح ضخم، هادئ الفتيلة، لا يمؤه الملامح بالظلال. وكان ذلك الشبية يفشل خصلة من شعره، فوق أذنه، باصابع يده اليسرى، كمادة الأمير حين يُصغي.

أربعة عشاءات دأبت أنتوميس، في كهف المآذب، أن تروض يقينها المذعور بإعادة المطابقة بين

صورة الأمير في خيالها، وصورة الأمير أمام عينيها. عذبتها تشبثها، الذي أحدثته رؤيتها للمخلوق الشبيه في كهف الرواة. عذبتها ألقى اللغز. تمرغت حيرتها في رمل قلبها.

في اليوم الخامس من زيارتها كهف الرواة، ظهرت ديديس بعد غياب. فوجئت أنستوميس بوجود ذات الجديلة الذهبية قرب العمود الذي تحفظ في تجويفه شظايا لوح أورسين. تبادلتا نظراتٍ محموةً المعاني. تبادلتا اقتنعةً بأيدي أسلعتهما الخرساء. دارت الواحدة حول الأخرى. «لا أريد أن أعرف ما الذي أجفلك، ذلك اليوم، أيتها الهوداهوس أنستوميس، لكنني أريد أن أريك شيئاً ما»، قالت ديديس، فتمتمت أنستوميس: «في كهف آخر من كهوف أعماق التلال؟».

«لا»، ردت ديديس: «في كهف مهجور. إنه شيء يخصني. رسوم...».

كان ذكرُ الرسوم، من فم ديديس، طغماً أحيّت أنستوميس مذاقه. تواعدتا على اللقاء عصرًا في الكهف المهجور، الذي رسمت ديديس المعابر الثلاثة إليه بخطوط من إصبعها على الهواء: كهفٌ اتخذته حاميةً من الجند لإقامتهما، ثلاث سنين، قبل رحيلها إلى موقع آخر. وقد استدلت عليه أنستوميس من بقايا المرصد للمتهدم، المُشرف من التلّ للعشب على جسر ذي جبال فوق فرع من نهر تومان الأزرق. جاءت وحدها، تاركةً كهف فيفلافيدي تحت إشراف سينو النحيل، ذي الشعر المنتصب كقرف الديك. دخلت الكهف من الشرخ الضيق الذي هو بابه: كوة عميقة في الجدار دحرجت شعاعاً من النور إلى أعماقه. أربعة أعمدة، وحوضٌ حجريٌ لصق أحد الجدران ينحدر إليه، من شقٍّ، جدولٌ رقيق من الماء ذو هُشْر بارد.

لم يكن الكهف المهجور كبيراً. دارت أنستوميس بعينيها على أرجائه مدركةً أن ديديس قد تأخرت. التمع لعلّ قرنهما حين عبرت مسقط شعاع النور على أحد الأعمدة. توقفت. هزت جدائلها العشرين، ثم سهلت سهيل الإعجاب: لاحت على جدار من الكهف المهجور، ثلاث صور محفورة بإتقان في حجر الرمادي ذي العروق الزرقاء. واحدة لأورسين مستنسخة، بتماهما، عن شظية اللوح التي وهبتها أنستوميس إلى ديديس. والثانية لأورسين وقد أضيفَ ذيلٌ طويل إلى جسده، فوق ردفه، كما استبدلت قدماه بحافرتين. والثالثة لأورسين، بنصفه الأعلى فقط، متصلاً بنصف جوادٍ، مثله مثل مخلوقات الهوداهوس.

لكنّ ما سكب في قلب أنستوميس قطرةً من ندى المطلق هو القرن، الذي برز مستقيماً في جبهة أورسين. ضحكت وهي تسمع وقع الحوافر قادمةً إلى باب الكهف. لم تنظر إلى القادم. رفعت صوتها المتعلّية بنبرة المُتحدث: «أأنت صنعت هذا يا ديديس؟».

وقفت ديديس إلى جوار أنستوميس. انتهت حاكمة فيفلافيدي إلى صوت حوافر أخرى تتقدم منها. ارتعدت، وتراجعت حين وقعت عيناها على القادم الآخر. تماوج درجُ اللودع على صدرها. سهلت ديديس: «أرايت روحاً باتياب خنازير؟ هذا ضيف صديقنا كينوس. غريب...»، لم تكمل كلماتها إذ نطق الغريب: «أنستوميس. لا تمرّد في هايدراهوداهوس»، قال، ثم استدرك: «ماذا تفعلين هنا؟».

تلعثمت أنستوميس: «أيها الهوداهوس الأمير...».

سهلت ديديس. دارت من حول ثيويني مفتوحة الفم، كأنما ترسمه تفصيلاً على بلورة خيالها.



بركات: كهوف هاينز الهوداهوس  
 «الأمير!! لم نسمع باختفاء الأمير. لم نر أحداً يتقصى أمر أمير ضائع»، تَحَمَّست، ثم استدارت إلى أنستوميس: «ها عرفتُ ما دفعك إلى الهرب من كهف الرواة. رأيته، ذلك المساء، أيتها الهوداهوس أنستوميس».

مرّر ثيوني راحتته على ظهر أنستوميس - ظهر الجواد: «ساعطيك حظوة العودة بي إلى الكهف الأعظم، هذا المساء»، قال. حذق بعينين من الرغبة إلى قرننها: «أظنني حيرت الجميع باختفائي». ضحك: «أيّ ذهول يمتصهم الآن؟ ماذا يقولون، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»  
 «لا شيء. لا ذهول، أيها الهوداهوس الأمير. أنت لم تختف»، قالت بنبرة باردة.  
 وضع الأمير أصبعه على نعل قرننها. تأمل عينها المرتبكتين: «خيالك عابس»، قال، واستدار إلى ديديس: «حدثيني عن حلم كامل. جئت بي إلى هنا لتريني شيئاً. حدثيني عن حلم كامل، اليس كذلك؟».

حممحت ديديس ترتب صوتها المتبعثر: «انظر إلى هذا الجدار»، وأشارت إلى الرسوم الثلاثة، الغائرة المخطوط في الحجر. نقل الأمير بصره من شكل الهوداهوس الكامل إلى الشكل الثاني ذي الذيل والمحافرن، ثم أطل التحديق إلى الشكل الثالث - شكل المخلوق الواقف على ساقين، عارياً، عليه عباءة قصيرة تصل إلى ردفه، وحول راسه طوق رقيق كتاج: «من هذا المخلوق؟»، قال بصوت خافت وحممحت. ردت ديديس: «تأخلة أكثر، أيها الهوداهوس الأمير»، فعاد ثيوني يستنطق، بعينه، خطوط الشكل الغامض. تحممت: «هذا مخلوق خيالي الخدعة».

«خذك معك»، قالت ديديس. كلمات ذات رائحة كيود البحر كانت كلماتها. التفت ثيوني برأسه إليها بطيئاً. لمعت شفرة حديث في مسقط شعاع الثور من الكوة: «خذ أورشيس»، حممحت الأنثى ذات الجديلة الذهبية، وتراجعت.

«ماذا فعلت؟»، صرخت أنستوميس مدعورة. شخر ثيوني فتناثر الدَّم من حنجرتها المشقوق على عباؤها وإحدى كتفيها. أمسك حنجرة بيد، ومد الأخرى إلى خنجره: «ديد يس...». تقطعت الحروف. دار على نفسه. صَنَم العمود الأول، والثاني. ألكاً عليه برهة يتقصى خيالة الهارب، ثم انهار قريباً من حوافر أنستوميس. ارتعشت قوائمه رعدة اليأس المترفع عن علوم الأمل. تراخي جسده بعد تشنج.

«ماذا فعلت؟»، صرخت أنستوميس ثقية بصوت من رمل. ردت ديديس: «ما تظنين أنني فعلت؟». مسحت خنجرها بطرف عباؤها، وأعادته إلى غمده: «لم يكفه الولاء المغلن، فأتى يتقصى الولاء الخفي». لم تكفه سلطة الأمير المغلن، فأتى يتدرب على سلطة المتكبر. وأنا أبقته متكبراً.  
 «أنت تدربين على خيالي بحوافر من موج»، قالت أنستوميس. اقتربت منها ديديس عابرة مسقط شعاع النور فالتمع جلثها الأسود النقي. التمع ذيلاً وشعرها الذهبيان. «أمير متكبر هو أمير ميت»، قالت. «سأتي بمن يخفيه في حفرة، أو أجبره إلى محرقة».

«لا»، دمدت أنستوميس. «لا أريد أن يعرف سوانا بالامر. إن سعلت عن الضيف الغريب لغتي خيراً عن عودته من حيث جاء». وضعت يدها على درع الودع فوق صدرها: «أنا ساتولي إخفاء ثيوني».

فتح ثيوني عينيه فجأةً. رفز. صهلت أنستوميس. سلّت ديديس خنجرها معاً. تناثرت أنفاسهما الرملية على بركة الدُخُر. التصقتا. زفر ثيوني ثانيةً، ثم أطبق أجفائه، في هدوءٍ ثقيلٍ، على نقوش الحقائق.

هذات أنستوميس وديديس. هذا صخبُ الحجر في رسوم أورسين.

### الصهيل

تسع حمامات حطّت فوق ظهر الأمير، وهو جالس تحت قبة من الحجر الأزرق، في الحديقة الكبرى. حديقة التيجان المحمولة على أعتاق النحام الحجريّ. فكّ بيثو، عميدُ الحرس ذو الشاربين الأبيضين، الرسائلَ عن سيقان الحمام الرقيقة، وقلّصها مفتوحة، واحدة تلو الأخرى، إلى الأمير، الذي استعرض مسطورها الرسوم، ووضعها، من ثمّ، بين يدي أنيكساميدا.

«هذه رسالةٌ ضلّت طريقها»، قالت الأميرة حين مرّت الرسالة الخامسة من يد ثيوني -آزينون إلى يدها. «أية حمامة كانت الرسالة؟»، سألت بيثو، فطوّق بيثو ذو الخوذة حمامةً براحتيه، في رفقٍ، وقرّبها من أنيكساميدا. «هذه من حمامات كهف فيغلافيزي»، قالت، وتأمّلت الرسمَ على ورقة البردي -رسم مخلوق من الهوداهوس له رأس تمس بقرنين ملتويين. مالت برأسها إلى الأمير هامةً: «بات البريد المرسل إلى أنستوميس يحمل إليك». فهمس الأمير، بدوره، إليها: «ساحمل بردها، وحمامتها، إليها». «ألم تتعلّم، بعد، أن تكون أميراً؟ لا تلمسني بذلك»، قالت أنيكساميدا بصوتٍ خافت، فأوقف آزينون حركة ذيله.

في المساء الصاخب، الذي تساقط قطرة قطرة، كشحم البط المشوي، فوق جمر الأناشيد المغمومة، وجمر الحناجر الهاذية بالغناء، قدّمت أنيكساميدا الرسالة إلى أنستوميس. مرت قربها، بين حشد الأعيان وزوجاتهم: «حمامتك ضلّت طريقها. هذه لك من رسائل هایدراهوداهوس الكسولين»، قالت. «الحمام يشيخ»، ردت أنستوميس. لم تسمت الأميرة. همست: «إمقي قربي في هذا الحفل، أيتها الهوداهوس أنستوميس».

لم تستطع أنيكساميدا أن تزجّل قدوم الخاطبين السبعة، الطالبين حظوة مصاهرة أمير الكهف الأعظم، أكثر من عشرة أيام. أبناء أعيان أقوياء في إدارة شؤون هایدراهوداهوس أوفدوا الرُسلَ مع كلماتٍ يتقرّبون بها إلى بكر بنات ثيوني. طلبوا تحديد موعد لعرض خطباتهم بين يدي الأمير والأميرة. وكانت المراوغة في تحديد لقاء بهم سيّعةً إهانةً. وهبوا الإذن بالحضور، فحضروا.

سبعة خطباء شبان حضروا مصحوبين بثناشيد التوسّل إلى اللون أن ينسكب هدباً في جلود نسلهم. وقد تعاقبوا، واحداً واحداً، على الإلقاء ما كتبه خيالُ للدريثين على هياج الكلمات، فاعتصروا المعاني الناضجة كعافية السهول، وقدموها إلى تاروس العذراء، ابنة ثيوني، في كؤوس من توريّات قلوبهم. كانت تاروس جالسةً على مصطبة، وسط الواقفين جميعاً، متلألئة في نعمة زينتها المختارة وفق بهاء جلدها الأبلق كأمها. نُصغي، وتزّج أشكال الخطباء بميزان الرغبة النبيلة: «ساعطيك الغمة الذي يجعل خنجرك عقلاً»، قال الأول. اقترب منها. انحنى، وتراجع.

«أنتِ قادرة، أيتها الهوداهوس الأميرة، أن تسرقي مكاناً يستقرّ فيه أميرٌ حاضرٌ غائب»، قالت أنستوميس للأميرة من وراء كتفها، بصوتٍ خافت. لم تلتفت أنيكساميدا. هزت رأسها ذا الجداول الست. مالت

بركات: كهوف هاينز الهوداهوس

بعنفها قليلاً صوب أنتستوميس: «الأمكنة لنا، فلماذا نسرُّها؟»  
«اللكانُ مُلْكُ ذاتي»، ردت أنتستوميس.

تقدّم الخطيب الثاني من تاروس: «ساعطيك ما يعطيه الماء - رغبته وخياله»، قال، ثم تراجع.  
«أتعجبين بالكلمات، أيتها الهوداهوس أنتستوميس؟ هذا المساء الصახبُ مُلْكُ الكلمات»، قالت  
الأميرة، فردت أنتستوميس: «العبثُ بالكلمات عبثٌ بأقدار هایدراهوداهوس. ما أراذلساتي للمتنّ لعداقتك  
تُسيخه هو أن يتواطأ مع فكرتك أنتِ عن الكلمات».

اقترب الخطيب الثالث من تاروس العذراء: «ساعطيك سهرَ قلبي على قلبك، وسهرَ يقظتي على  
يقظتك»، قال، ثم تراجع.

«ما فكرتي عن الكلمات؟ أنتِ تروضين علمي»، قالت أنيكساميدا، فردت أنتستوميس: «بل أنتِ  
القادرة على ترويض علمي، بإعادة الحقيقة إلى للمتاحة».

اقترب الخطيب الرابع من تاروس: «ساعطيك حنينَ البذرة إلى الثمرة، وسأسرد عليك لأغز الشعر  
الحالة»، قال. اتحنى، وتراجع.

«ما للمتاحة، أيتها الهوداهوس أنتستوميس؟»، قالت الأميرة وقد التفتت إلى حاكمة فيغلانيزي. فردت  
أنتستوميس: «الأمير».

اقترب الخطيب الخامس من تاروس: «ساعطيك كمالاً ما لا يكتمل إلا بك، نُقسماً نُقساً»، قال.  
اتحنى، وتراجع.

«أنتِ محبوبٌ المجهول عليّ هذا المساء»، قالت أنيكساميدا. مرّرت إصبعها، في حنو، على قرن  
أنتستوميس: «انظري إلى الأمير. أمشبه متاهة؟». مدّت أنتستوميس عبقها لترى فيونني - آزيون من وراء  
رأس الأميرة: «نعم. أميرٌ حاضرٌ غائبٌ يشبه متاهة».

اقترب الخطيب السادس من تاروس المنتهية الزينة: «ساعطيك الوظن الذي به، وحده، يكونُ النهارُ  
جِصنَ الليل، والليلُ جِصنَ النهار». اتحنى، وتراجع.

«يا حاكمة الرسوم...»، قالت أنيكساميدا متعجبة، فحاصرتها أنتستوميس بلسانٍ هويها على خيال  
الأميرة: «لا أحذِ بحكم الرسوم».

اقترب الخطيب السابع من تاروس المُترفة في جَمَالها: «سأثر في حقلٍ ظُلُكٍ بذورَ ظلي، وظلّ أبي،  
وظلّ أمي». اتحنى، وتراجع.

«أعيدني إليك، أيتها الهوداهوس أنتستوميس. لقد ضللتُ»، همست أنيكساميدا. ردت أنتستوميس:  
«أنت معي». ألقصت جنبها بجانب الأميرة: «أأتين إلى فيغلانيزي غداً، وحدك، أيتها الهوداهوس  
الأميرة؟ سنتحقّق - أنت وأنا - من علامات الخروج من المتاهة».

«فيمُ همسُكما. أتلعان حرباً على اللون باسم اللون، أيتها البهتان؟»، قال الأمير. طغى على صوته  
نهُوضُ تاروس عن المصطبة، وهي تفرع بحوافرها المطلية بصبغة الذهب على الرخام: «سمعتُ ما يخلبُ  
القلب. أنا دائخة من سروري. سأستعيد مراراً طوَالَ ليلتي، ما قلتموه. عصبرَ غدٍ أختارُ من يتحمّ لي  
نصفَ حلمي، وأتحمّ له نصفَ حلمه».

لم تدم تاروس تلك الليلة. أغفت في الصباح من وطأة النعاس على وقع حوافر أمها مبتعدة عن  
مخدعها، وهي تلقي كلماتٍ عسلاً على رغيغ غفوتها: «قليلاً صدّى حوافرُكِ لِكُلِّ مرّاتِ الكهف

الاعظم، يا حمامة الحمامات، أيتها العذراء تاروس -البنتي-.

كانت أنيكساميدا في طريقها إلى أنستوميس، مع مزينتها الأختين سافينوس، وروسينا، البيضاوين، وثلاثة من الأنباغ الحرس، الذين أبقتهن في مدخل بهو فيفلافيدي، وأكملت -وحدها- عبور جسد هذا عبر الأعمدة، إلى القبة الحجرية، وسط الكهف، حيث تدبر أنستوميس شؤون عالمها. رأتها أنستوميس المجتمعمة مع بعض للرُمثين. تركتهن ومشت صوبها. التقتا. «يلزمنا مرثمون أكثر، أيتها اليهوداهوس الأميرة. خيال الجدران يتسع، يوماً بعد آخر، في هذا الكهف. تكثر الرسوم، ويكثر الزائرون»، قالت، فردت الأميرة وهي تحاول العثور على سطر تقرأه في عيني أنستوميس: «سيكون لك ما تحتاجينه. لماذا جئت بي إلى فيفلافيدي؟».

«لاستغل حكمك»، ردت أنستوميس. هزت أنيكساميدا رأسها: «تجعليني مضطربة»، فهزت أنستوميس رأسها أيضاً: «نعم. لأنني مضطربة». ودارت بعينها صوب حاشية الأميرة: «ظننت أن ستاتين وحده». تلفت الأميرة حولها: «لا يسمعنا أحد».

«كنت سأخذك إلى مكان آخر. أيتها اليهوداهوس الأميرة»، قالت أنستوميس. ردت الأميرة: «خذيني. سيبقون هنا. تنقست خفقات الهواء المموم: «إلى أين ستأخذيني؟». قُربت أنستوميس قرنها من وجه أنيكساميدا: «سأخذك إلى امتحان، الخطأ فيه إنقاذ لهايدراهداهوس، والصواب تحطيم».

قادت أنستوميس خطوات أنيكساميدا إلى الكهف المهجور. حين جاورتا المرصد المتهدم توقفت حاكمة فيفلافيدي: «انظري إلي، أيتها اليهوداهوس الأميرة، قلبي يتبعثر في كل خطوة، ويتجمع في كل خطوة. الصاعقة، التي سهوي عليك -إن هوت- ستخزق صدري أولاً». لم تنطق أنيكساميدا. ثققلت سيقالها. مشت أنيكساميدا خطوات. توقفت من جديد: «ماذا لو تمردت هايدراهداهوس؟».

«لا أفهمك»، ردت أنيكساميدا. «لا أشم ترداً في هايدراهداهوس». أمسكت أنستوميس بيد الأميرة، ورفعتهما إلى قرنها. «اجعليني أرتعد إن ارتعدت بذلك». تنقست بعمق. «ماذا لو قُتل الأمير؟»، قالت. صهلت أنيكساميدا صهيلاً ممزقاً. تدرج صوتها كرملة على لسانها: «لا تقطعي، في كل خطوة، قطعة مني. جزي قلبي -قلب أميرة الكهف الأعظم، دفعة واحدة، أيتها اليهوداهوس أنستوميس».

دخلتا الكهف المهجور: كان العمود الثالث يحجب نصف الجثة. دارت أنستوميس من جهة، ودارت أنيكساميدا من جهة. تواجهتا خلف العمود. ركعت أنستوميس إلى جوار القتيل الذي غطي وجهه بعباءته. رفعت العباءة. انهارت أنيكساميدا كأنما بُترت حوافرها. نظراتها ظلت خرساء. لسانها ظلّ أخرس. ضربت براحه يدها اليسرى على صدرها، ولمست بالأخرى شعر ثيوني. «تبدو ضجيراً»، همست، ثم صهلت صهيلاً موحشاً. «تبدو ضجيراً». رمى الألم بالثرد من عظامها إلى عصب روحها. «ربما إن تمردت هايدراهداهوس، الآن، تلاشي ضجرك يا زوجي ثيوني».

«الأمير هناك، في الكهف الأعظم. لن يتمرد أحد، أيتها اليهوداهوس الأميرة»، قالت أنستوميس. تجمع لسان خيال أنيكساميدا المتبعثر: «من فعل هذا؟».

«أيهم، الآن، أن تعرفي من فعل هذا؟ انظري إليه. أساليه»، قالت أنستوميس. حمحمت. «لن يعرف أحد بالامر».

«كيف اهتديت إليه، هنا؟»، سألتها الأميرة.

«قادني وحي اللون»، ردت أنستوميس. كررت كلماتها: «لا يعرف أحد بالامر».

بركات: كهوف هايتزاهوز واهوز

«لن أسألك، أيتها الهوداهوس أنتوميس، عن النقش الذي تحفرينه على حجر عِلْمِكَ بهذا كله. لكن، نطلبين أن نقل جثمان الأمير إلى أخدود تاييس سيتم من غير أن يعلم أحد؟»، قالت أنيكساميدا مستشرية.

«لا. لن يُنقل جثمانه، أيتها الهوداهوس الأميرة. خُذِي جانبَ الخطأ. دُرِّي الخطأ، في هذا الكهف، أن يكون صواباً. الصواب، الذي تظنينه صواباً، سيحطم أعمدة الكهف الأعظم»، قالت أنتوميس. حممحت أنيكساميدا. قالت بصوت مهزوم: «كلماتك تضللني. أعيديني إليّ». ردت أنتوميس: «أعطيني، أيتها الهوداهوس الأميرة، عثلاً. سلّمني جداراً على باب هذا الكهف من خارجه. لن أدع أحداً يتخطى العتبة. لن يعرف أحد. عندك أميرٌ حيٌّ في الكهف الأعظم».

«آزينون. عندي آزينون هناك»، قالت أنيكساميدا. مالت أنتوميس عليها. أمسكت بيديها فغمستها على النهوض: «ستصنعين من آزينون الأمير الذي يفصل من ظلك، أنت، عبااته، وعباءات إمامه». نهضت أنيكساميدا. «لَقْتُ على ثيوني نظرات خيالها التسع. تحمست: «أنت تستهوين آزينون». شدت أنتوميس على يديها: «سيشرب من يدك هوى حقيقته الجديدة. لن يستهويه إلا ما يستهويك، أيتها الهوداهوس الأميرة».

«هناك من يعرف بأمره، أيتها الهوداهوس أنتوميس. أكسيانوس، كيدرومي، والفلكي ميدراس، الذي جاء بآزينون»، قالت الأميرة.

«لا أحد يعرف بأمره، أيتها الهوداهوس الأميرة»، قالت أنتوميس بصوت الحيلة. تدرججت خرزة الحيلة من لسان أنتوميس إلى قلب أنيكساميدا، التي أطلقت أنبأ ممدوداً. ستة وثلاثون عاملاً، من أولئك المدّعين عصبياً على إشارات البثائن، سدوا باب الكهف، بإشراف أنتوميس. سدّ ثيوني القتيلُ بومة حقول اللون المتراصة بلا نهاية، على خياله المهشم. ثاملُ نقتس في البورة، التي قدماها إليه أورشون بيدين حجريتين.

سنة وثلاثون محارباً، مقنّعين بالقنعة مرتجلة الصنّع من أوراق الدرة، خرجوا من دغل القصب، الذي يخترقه الطريق من الكهف الأعظم إلى كهف الطواحين. انقضوا، كسهاى من ظل، على موكب الكاهن كيدرومي وأكسيانوس. شقت شفاتُ خناجرهم، بلمسات لها بلاغة الريش، الحناجر الأربع عشرة، قبل أن يتمكن أحد من رفع بوق الإنذار إلى فمه. أغمى على الهواء. أغمى على القصب.

تراجع الستة والثلاثون إلى أعماق الدغل. «خُذِي هذا إلى أنتوميس، أيتها الهوداهوس ديديس»، قال أحدهم، ووضع شيئاً في يدها.

«ما هذا، أيها الهوداهوس نيسيانو؟»، سألته ذات الجديدة الذهبية وهي ترتفع قناع ورق القصب عن وجهها، فردّ الحارب الكهل: «شاربا كيدرومي، المقتولان بشمع العسل الجليلي».

### غيار الشعراء

«أيتها الريح الفتية، المشطّة بأمشاط الحقائق الفتية، يا هشنّ ألون للون. أيتها الريح النُقش على عقل هايدراهوداهوس، يا بصّر السهول. أعينيني لأعينك. وحيدة أنت. بي لن تكوني وحيدة. وسعي السهول. خبّتي السهول. حُرّة تكونين إن ناديتك بأسماء المفاتيح. مغلولّة تكونين إن ناديتك بأسماء الأغلال. ستترعرعين معي. ستكبرين معي. ستهرمين معي. ساحلم نصف حلمك، وستحلمين نصف

حلمي، أيتها الريح». هكذا تكلم الكاهن الشاب جوثاثو، الأصفر الجلد، الذي اختاره حكماً مجلس الطواحين، ذوو الجلود اللدنة الحفيرة، خلفاً لكيدرومي، المنتصب الجثة-بلا شاربين-في اخدود تاييس. تملكت الفهود التسعة المحيطة به، في أزمتها، التي يحسك بها ريسمو-أخو تيتونا؛ وكينوس، التابع الجديد للكاهن الجديد.

حملت الريح نحوى جوثاثو، من أعلى هضبة كهف الطواحين، إلى تخوم حلبة سباق الشعراء، ذلك اليوم الملعون من نهايات الريح. تنفست تاروس الهواة برقتين عاشقتين، وهي تميل برأسها إلى كنف زوجها، فوق المصطبة الحجرية المدهدة، التي توسطتها الأميرة وصديقاتها، جالسات، تحيط بهن الوصيفات، وهن يراهن-بسلال صغيرة من الكتنة المشوية- على من سيربح الشوط الثاني.

ارتفع سهيل قوي من حناجرهن حين عبر الأمير راكضاً. حمحمت ديديس، الواقعة إلى جوار أنستوميس، خلف حلقة الأميرة وصديقاتها: «لن توافق الكواكب حدوداته. لن يربح الأمير. كان على فلكي الكهف الأعظم أن يُنبئه، ويُنبيئه»، قالت. ضربت أنستوميس جنبها بذيلها: «لدينا فلكي جديد يتقمص حيل الكواكب بأسطرلابه، الآن، وهو لا يقول للأمير إلا ما تقوله الأفلاك. ميدراس نفسه لم يكن ليفعل شيئاً لو ظل هنا. أمر جديد أن يشترك الأمير في سباق الشعراء». ألقت ببصرها إلى البعيد الأبعد تتقمص، في شفق اللامرئي، مسيرة ميدراس إلى إمارة بحر لالين-بحر النجوم المرصوفة أربعة سطور في لوح المياه، كي يدون علوم الأفلاك الجامحة، والمرؤضة، من المراصد العالية، فوق جبال الجزر. «انظري إليها»، قالت ديديس محدقة إلى الأميرة: «لماذا لا تسلمينها إلى أورسين، ليأخذها إلى أميرها المنتكر؟».

فرستها أنستوميس على دعابتها الملأى بأشباح الكئيد. ضحكت ديديس: «كلما مر الأمير امام المصطبة التهمك، أيتها الهوداهوس أنستوميس. استدرجيه كي يجر الكهف الأعظم إلى كهف فيلانيدي. حوافره قوية الآن»، قالت، فضربتها أنستوميس بذيلها: «ما خيالك اليوم، أيتها الهوداهوس ديديس؟ أنت تقشرين هايدراهوداهوس كعرنلى الذرة».

ارتفع سهيل هائل من جنبات الحلبة. ضحكت ديديس: «أنت وأورسين ستقشران سماء هايدراهوداهوس كحبة الكتنة تلك، التي تأكلها الأميرة»، قالت، وضربت بذيلها، في عزع، ردف أنستوميس. تأوّهت أنستوميس: «ذيلك صلب»، قالت، ثم نظرت إلى ذيل ديديس المزين بمنظومات من خرز أخضر وبني تتدلى خيوطاً. لحت حُصلاً من شعر مقتول تتدلى بدورها بين شعر ذيلها: «من الزينة التي أوحى إليك بهذا الابتكار الظريف؟».

قرّبت ديديس رأسها من رأس أنستوميس. همست: «الكاهن كيدرومي أوحى إليّ. إنها حُصل من شاربيه».

اندفع سيل من الغبار خلف الشعراء الراكضين في الحلبة يلقون أشعراً مختنقة من حناجرهم الهاذية، وتصادمت أصداء الحدوات للندبة على ابتكار رنينها.



## أخبار وخدمات

محمد بنيس

قعي عجز  
تكون ليلة سرب  
من الاحجار ووجه  
ولدت يمتد في ارضه هي الصحراء  
والاوراق نائمة على كتفي

سأبلغ قلت  
رغشتها  
على جلد الزمان تكاد تهرب  
كلما اتيت يداي  
من التعمية تحت  
ضوء خافت  
يشري على مهل إلى شعف  
تختفي في سواد الليل

لجؤم مثلث الزمان  
الحزرة  
على باب تردد صرخة عبرت بكامل حرها  
تلك القوافل لست أبعثرها  
ولكنني أصتق برد أخدود  
توسط برز ليل  
هل تساوت في الصدى أشلاء أزمنة

---

شاعر من المغرب .

أم الكلمات تشحب  
كلما اصطدت مع الأحجار في صدر  
يجف  
كتقطرة فوق اللهب  
وكلما ائعنت في الأثر الذي يبقى

أنا الرخا  
يتركني الهواء مبللاً  
كنت ارتعشت  
الليل  
بعثر من شموص  
أو شموص في صمود يدي

إلى ليل أقيس الوقت بالنسيان  
سهرتك الأخيرة جماعي نغم  
تفيض  
سماوة بطيور صمت  
لامعات  
خافضات ريش الجنة  
تلاسن خفقة في السر لالة  
تراك ولا تراها

\* \* \*

تسبق الأحجار  
صنختها كأن العابرين تكلموا  
جفعا  
كأن خداعهم  
يمشي من الأحجار للأحجار  
صوب دم  
يرافق شاعراً غنى

أصدق  
أن ما يمضي بطيئاً سوف يأتي



وشمة للوعد

أزرق

ضاحكاً

يضغ الطيوب على مياه

واحدة أخرى لكل حجارة

هجرت إليك

لعل مفراجاً تنزل واحتسى بك

في مكان الشوقي

أحجار

تصب الماء فوق صفاتها الليلي

أشكال من البلور دائرة

\* \* \*

تهب عليك من حجر تمسك بالترقال

أنهض

إلى بغضه تكلم واشتوى

وجها لازمة

تضيق ولا تضيق اصعد

إلى أعلى، وأعلى من هواء الذئب في الصحراء

حيث النائي

رق والهواء كتابة سألت

على ألقى بلا ألقى

لي الأحجار

لي أيضاً ملائمتها

الحراف يستقر برودة الأحجار

تكثر في شمول الليل

تضطجماً أرى النجمات عارية

لها الخواضها حتى وصلت

إليك من نار

التهدد فيك رعد يكتسي بالضوء

تندمكساً على جبل تناره حيرة

كانت قد انفصلت عن الطرقات

فهل تتوقف الانقاسُ

في ليلٍ

يوحّد بين الحجارة تضيق مسافة

الشك التي اختلطت

بامزاج الغبار

غشاء أفكار تمزق

لم يحد حجر

قريباً

أز

بعيداً

أنت تلمسه خفيفاً

مفتياً كفاً على يزد

على نار

على حجر



## ابتسامة النائم

نوري الجراح

إلى راء شين زهرة العبار

صوت

الأفقُ منجلجٌ على حقلٍ. على كثرتنا  
في الطلق الساطع. في الهواء. في متفكسر...  
التقطير، واستند ركبتي المشقوقة

ولا تتركني أرى  
وقفتُ على الحلكة، وكسرتُ لوح ظهري  
الحنينُ

لألتقط التيزك

لكنْ أيدي كثيرة جرتني من الطريق  
وفاطرت علي إخوة بالإنساماتِ مقصوصة، خيفة؛ ثميرة للشهوات.  
من أنا؟

صوت

أخزجني من نومتي فتى لاهٍ  
ومشينا على رصيفٍ متعرجٍ وثيقٍ

---

نوري الجراح، شاعر سوري يقيم في دولة الامارات

على عقدين من السنوات، حُفِرَتْ في شمس تَنْزِيح

علامتي

دَمٌ يَنْزُرُ

من بُرْجِ هَدْمَتْهُ أَصْوَاتُ .

نَهَيْتُ الطَّرِيقَ

ووصلتُ الليلَ بمفردي .

والآن

أَتَيْتُ ، وَأَنْظُرُ شُبَّانًا عَالِيًا . هنا

كُنْتُ أَتُكِنُّ قَبْلَ أَنْ أُخْرِجَ إِلَى المَوْجِدِ ..

هنا هو بيتي، وكلُّ شيءٍ، كلُّ شيءٍ

قَبْلَ أَنْ أَرَى لِحْثَتِي، بعد حينٍ، على بلاطاتٍ جَلاها الضَوْءُ .

ومثْلُ ذاكِ أَنَا حَيٌّ وَنَحْيٌ يَتَسَاوَرَانِ :

الرُّمُحُ يَهْدِي فِي النُّومِ

وَالْيَا سَمِينُ يَتَعَدُّ، وَيَخَافُ

وعلى ظِلَالٍ باردةٍ جَلْبُهُ طَارِقِي نَحَاسٍ

وضوءٍ

في ليلٍ

وعابرونَ خَرَجُوا فِي صَلَاةٍ سَوْدَاءَ ...

و

ذلك، كله

حريرِ أَشْفَلَتْهُ أَصْوَاتُ، وَرَجَمَهُ مَاءٌ كَانَ مَلَكُوءَةً .

يا لطريقِ دمشق، نُصَلِّهَا بِالْحَوَاسِ مِنْ وَرَاءِ الْجَبَلِ

محمولينَ على خَشَبٍ رَجَجَ بِهِ أَهْلُونِ

اقتتلوا أَنَاءَ اللَّيْلِ وَأَطْرَافَ النَّهَارِ

مَدُّوا أَيْدِيَهُمُ الطَّالِئَةَ إِلَى أَبَارِيقِ،

شَرَبُوا وَتَهَاوَوْا وَصَارُوا رُقَاتًا

وَلَا تَلَقُّنَا،

يَا لِمَا رَأَيْنَا :

فِي اثْرِهِمْ وَقِفَ صَبِيٍّ مَيِّتٍ

وَهَامَ جَنُودًا تَحْتَ أَقْرَاسٍ تَصَدَّعَتْ .

بالطريق دمشق  
ساعة ينهض الجمال من عنقه ويتلقى ضوء النهاية.

صوت  
الزلزلة ثانية، وتكون لي أخت، ويجزف ألقم من عليه  
ويكون لي مستقط  
ويك تدفع  
يد تتلقى.  
أكون هناك في موعد وأرى بين كثيرين  
الشئ، وألقت، وأسمعت بظلي.  
لكم شقيت  
لا ظل  
مبتعدا  
وصوتي ترحب ميت.

صوت  
أخرج في غرام والقمر يضرب الأرض العالبة  
أكون لي لومة، دم تنبض في الأبيض  
ويختلج  
إشفاقة العجز  
أصل وأكون حياة الرقيقة؛ مطلقها الشقي  
بكونه الراححة، قبل أن تشيع.

ضوء على الرمان  
مبتعد وخافت  
وفتي ينزلة أخته، في الحلم

وفي لمة الصوت وهرب التفتيح  
الثامون يتلسمون خريف الطفل  
كثرة نهاوت في كفرة  
حيث سقط صبيته وسقط ياسمين كثير.

أيُّ برقٍ شقَّ أجسادنا عن ذلك الكهفِ  
لنتنزلَ

بصُورنا القديمة ..

كانت الأرضُ بكورة الخيالِ والهِبةِ الإلهي،

والزَّمَنُ يُهْفُو إلى ما تُكسِّرُ

ويطفو على الرُّضوضِ والكَدَماتِ، على الجُرْحِ في ثَلاهِسِ العذراءِ،

على الصَّبِيِّ الهائمِ بهنداكهِ الأبيضِ،

على المنولوجِ الطويلِ لِزَجَلِ البارحةِ،

على المرأةِ الزَّئِنَةِ. يَطْبِئُهَا هَوَاءٌ، هي وعطرُها.

صوت

لنْ تُنْفِرَ قَطْرَةٌ

لنْ يَقْطُرَ سَاخِنٌ

ولنْ يَتَوَلَّجَ أَوْ يُضِيءَ دَمٌ، أيُّ دمٍ

ولنْ يَكُونَ، هناك، على هذا المثلِ

ما يلهو ويُكْسِرُ

غيرِ القامةِ الغليظةِ للعاشِقِ، لَمْ يَزْ، في الشَّاشِ

غَيْرِ عَيْنَيْهِ المقلوحتين.

وما اصطَلَحَتْهُ في لَيْمُوتٍ.

قالَ

سَأَكْفُ عَنْ تَنَاوُلِ السُّمِّ في القَهْوَةِ

على الرصيفِ الغاصِّ في جَرِيمةِ النَّهَارِ

الوَحَلِ المَلُوثِ.

ما يَفْتَنُ لَهُ قَمٌّ وَيُغْرِي عَابِرَةً في التَّقْيِيذِ على طَرَفِ

مِنِ المَثَلِ، جانِبِيٍّ وعُزْمَوِيٍّ وَمُسْتَهْيٍ،

وَمُحْشَرِدٍ عليه شُعْوَمةُ المترنِّحونِ

مِنْ:

تَدْفُقُ الشَّرِّ في التِيْدِ والكُتِفِ والعَيْنِ

وتَدْفُقُ الخَيْرِ في التِيْدِ والكُتِفِ والعَيْنِ

وَرَفِيفِ الغَضَبِ في الدَّمِ،

وتَلَاشي الغَضَبِ

في الدَّمِ

نهارٌ يتصالبُ على شارعٍ يتصالبُ.

تعالَ معي  
لأريك  
خاتمَ الطفلِ.

نحنُ نلتقي على أرضٍ متينةٍ، بين عتوي يتسارعون.  
والآن، على مُنكشفٍ هائلٍ  
الحديدُ يجمعُ السرعةَ والأنوارَ  
والأزواجُ أفقَ نُفُسٍ  
تُنظرُهُ  
وأهدينا على أيدينا، فنحنُ في السنينما:  
لحياتِهم، وأزياجُ تتساقطُ.

بالثلج  
حلقةٌ تذهبُ في حلقةٍ.

صوت  
استقطُ حيثُ سقطتِ العاصفةُ  
وإذ النفضُ لا أجِدُ إلا الأشياءَ  
فالنفضُ ولا استطيعُ أن أفلحَ قلمي من الأضر.

أنتِجُ مخيّلتي لأتمكّن من تلميزِ يدي وتكتفي وعيني،  
ألهوي على صوري وهي تتكرّرُ...

تشكيلُ النهارِ من خِفةِ النهارِ  
وخِفةِ النهارِ من ألمِ النهارِ؛

لهوٌ في عشتةٍ تُنقِرها سكاكينُ لامعةٍ، تُنادي  
عندَ عداخلٍ تُضجُ برائحةِ القدمِ،  
بكاءُ أصواتٍ في الشمسِ، والحائطُ يمتصُّ ظلاً طويلاً

وأراه قبل أن أُلْقَى إلى الجهة الأخرى  
تَرْشَعُ دماً، قبل أن أَرْثَعَ، كُلِّي، مِنَ الصُّجَّةِ الْعَالِيَةِ  
كَبُرْتُ عَلَى سَلَالِمٍ عَمِيقَةٍ  
وَلَوْتُ، هُنَاكَ، قَامَاتٍ مَرَحَةً كَانَتْ تَصْنَعُ  
لَتَتَرَدُّ  
مَوْضِعَهَا  
كَيْسَرًا  
جَارِحَةً.

صوت  
أَخْرُجْ وَأَفْشِي عَلَى كَسُورِ  
تَلْمَعٍ، وَتِنَادِينِي  
تَلْمَعٍ  
وَتُطْلِقُ أَشْعَقَهَا؛  
تَنُفِّدُ فِي طَوْلِي رَشَقَةً سِيَّامٍ  
وَمَا أَخْطَفُ قَدَمِي مِنْ هَذَا الْمَقْرَظِ  
مَا أَقْوَى..  
لَكُنِّي أَصْنَعُ وَأَحْيِي أَنَّنِي أُنْتَشِلُ  
فِي شَبَكَةٍ  
أَنَا وَدَمِي.

صوت  
هَكَذَا وَجَدْتُ نَفْسِي فِي ذَلِكَ الْمَسَاءِ  
بَيْنَ فَتَيَانٍ قَصَصَتْ أَلْسِنَتُهُمْ كَلِمَاتٍ وَكَلِمَاتٍ وَكَلِمَاتٍ  
وَهَامَ عَلَى زَفِيفِ قُلُوبِهِمِ الْمَعْطُوبَةِ فَرَّاشٌ أَبْيَضٌ..  
وَطَوَالَ اللَّيْلِ كَانَ اللَّيْلِ يَرْتَطِمُ فِي الْأَعَالِي.

وَالآنَ شَتَاءٌ مُوجِشٌ،  
بِرَقٍّ أَفْكَارٍ، قَصَفُ كَلَامٍ فِي وَمِضْءٍ  
وَحُلٍّ وَأَسْلَاكٍ شَائِكَةٍ، وَصُفُوفٍ مِنَ الْمُقْتَنِعِينَ.

صوت



انزل  
وتنزل

في ضجة المطر ..

المدينة السماء المصقحة، السماء الصلبة، السماء

ساعة يتكسر جدار النهر

وتتسرب الظلمة من شقائقي الصخر

المدينة الزورق اللاهي، المرأة الميتة في الزورق

تنتزهها المهاجرون. السكاكين اللامعة في ضوء الحلم

حتات الدم وهي تقطر في المرأة.

السماء

في منعكس

والارض صور لها، السماء

الملطخة بالوان القتال، بعميقه الشاطعة،

قبل نزوله ورائته إلى المقبرة.

المدينة جنوب النهر، المدينة شمال النهر

خبث الاناس الصخرية على الجسر

رجع بها القليل الموسيقي من مصر

أشخض صوت النرجس يمشق الخندق

والنهر في الساعات والالوان.

صوت

شتاء موحش، دون انت ..

صخرة ترثض على مخيلتي،

على مشتقر،

على شفير من الاعشاب الصفراء.

بالطريق دمشق، يا لأجنحة النوم،

أمشي

وما أحيى ..

مات النهار، ومات الخوف.

صوت

تُنزِلُ

وَأَنْزِلُ

كَمْ مَرَّةً أَرْسَلْتَنِي صَوْرَتِي أَفْتَحُ لَكَ الْبَابَ؟

أُخْفِيكَ

وَأُخْفِيكَ فِي الْمُنْصَرَفِ.

تُنزِلُ وَأَنْزِلُ

النُّورَ الْخَفِيفُ يُلْهِبُ الظُّلُمَاتِ

وَالسَّلَامَ

درجۃ

بِقَدَرِ

درجۃ

يُرِيدُ أَنْ يَطْلُوعَ.

بنابر مکان تری.

وفي الخطوة إلى الباب الفراغ يندفع ويصير أوسع

والهالكة تُشْحَصُّ، ونحن نُنْزِلُ

ونفتقن.

إلى الأبد.

نتواری

ونذهب إلى الموعد،

ولا

نصل

إلى

الآبَدِ.

القارات، بجواربهن الشفافة،

الحاملات الأسماء، المسرعات إلى الفردوس،

ينظرننا بشغف من نام ولم ينهضن..

ونحن نبليغ معاً... كيف بلغنا معاً كل تلك المناطق؟

وكنّا

نُزِّلُ

لنستعيد عُقْرَبَ السَّاعَةِ  
ونعيد إلى الزَّمنِ الكبيرِ العُقْرَبَ الكبيرِ  
وإلى الزَّمنِ الصَّغيرِ العُقْرَبَ الصَّغيرِ.

صوت

جَمِ انْقَلَبَتْ يَدِي؟  
النُّورُ مَوْجِسٌ، والأزهارُ مَوْجِسَةٌ في بناير  
خَرَجَتْ  
وناولني القَدْرُ فَأَتَتْ  
وتركني أَضْرِبُ  
طَوَالَ اللَّيْلِ.  
وطَوَالَ اللَّيْلِ كُنْتُ مَتْرُوكًا في هَوَاءٍ أَسْوَدَ.  
أَنَا لَسْتُ أَنَا، وهذا الجِنَاحَانِ لَا يَحْمِلَانِ.  
سَأَدْفَعُ، طَوَالَ اللَّيْلِ، بهشغفٍ الذي ماتَ وَكُنْ مراراً  
أَهْتَلُ في العُقْرَبِ  
إلى  
أَنْ  
أَجِدَ  
ذَلِكَ البابِ.

صوت

نُزِّلُ

وَأَنْزِلُ

رَكِبَتَايَ مَاءَ الخُوفِ  
عندما التَّقَهَّقْتُ رُوحَ في التُّرابِ، وهَوَتْ وَرَقَةٌ..  
كَانَ سَرِيرُ الْأَمْسِ، يَرِفُقُ، يتلقى  
لأولَ في الماضي  
ليضيءَ عَيْنِي زَهْرٌ  
وَأَذْهَبَ  
بِأَزْهَارٍ تَتَقَفَّ بِينَ الجِبَالِ.  
لأنني لَمْ يُنْظَرِ في أَزْهَارِي

ولم أكنُ مررتُ  
لأنه ما ثلثتُ أحدَ

ولم  
يكنُ أحدُ  
هناكُ  
الفراغُ تغبطني.

#### صوت

ليس شاقاً، وليس عيباً، هذا الأرقُ في الغرفِ  
فكهِ وعزيرُ، كالشفاخ يبرقُ في قصبِ حائلِ اللونِ،  
دونما إقبالٍ ..

وقلتُ له:

هزّ رقتي

إلهي ..

قلتُ له:

رجلٌ سقوطي في سَكينةِ النهارِ، وأتركني أنام في منامي  
لأنني خملتُ النعمةَ من يومٍ إلى يومٍ، وفرحتُ بالآلمِ.

وفي الطولِ الفراغِ للحجرةِ وسكينةِها

فدثتُ رجائي مُبللاً في فُماشٍ فقيرٍ مُبللٍ ..

كالتِ الشمسُ نزعُ والرَّينُ يفلتُ من المِقْصَمِ

ويتساقطُ في الأشعةِ

حلقاتٍ

حلقاتٍ

دوائرٌ تُشعُّ لما يتَمَوَّجُ في السَّمْعِ،

ويُطْطَرُ في أزرقِ تواريه بوغشيةِ حُضْرَةٍ خائفةِ.

أيُّ نهارٍ

هذا

يُفَرِّدُ كفتي في الحديقةِ

والضُّيفُ يُزْهَوْنَ الحِجْرَ

لينظروا القُفْرَبَ الصَّغِيرَ الحائِزَ.

لا تكفيني شفقةُ هامئةِ

ولا غشِبَ صَارِخٌ  
لأنَّ خاطفًا قصَّ الرهاقة  
وترك البرودة تَمَوَّجَ، والثوم يُعَذِّرُ النَّائمَ.  
أميلُ بعنقي  
والركبها علوية  
وأرى عيني  
تستقطان  
حيثُ سَكَنَ النَّهَارُ  
قَبْلَ أَنْ يَنْتَفِضَ  
قَبْلَ أَنْ تَكُونَ لي يَدٌ غَيْرُ يَدِي التي هَمَمْتُ.

صوت  
الشوك يملأ يدي وملأ الجنبَ  
متى بدأت حياتي؟ متى أَلَمَسْتُ ما بدأت؟  
لا الشمسُ في منحدر، ولا القمرُ في مُنْحَدَرٍ  
العنكبوتُ يَنْسُجُ البصرَ، وملأ الغارُ بالكلماتِ  
حنكته من ظِلِّ يقفُ للسَّائِرِ في رمي القاصِ  
ليكون في تمام السَّاعةِ  
لا قبل ولا بعد.  
وليشبه لهم فما له صورة.  
عنى أَلَمْتُ ما أَلَهَيْتُ.

الرُّمَّانُ يَهْدِي  
الرُّمَّانُ يَهْدِي  
والياسمينُ يضيءُ مَقَلَّةً من قَتْلٍ.

صوت  
خَلَفْتُ أَلِي كَثِيرًا  
وكنْتُ هناك  
أَمْشِي تحت سورٍ ومعي نايٌّ، وشعبي هواءٌ يلهو  
ولا  
قنواتٍ.

أعلى من تلك التي سطعت عليها الشمس  
ولا أشجار أهدأ  
لا كلام يترجم...  
سوى أن الهولاء كان يتحدّث في الحجارة.

خلعتُ أُنِي هناك  
ولن أعود  
ولن أكون أطول  
ولن يترحني ألم  
ولن يكون لي كلام أقوله  
ولا شهوة يحصون علي  
لا أصدقاء يحبونني، ولا أطفال ينادونني باسمي.

من أعطاني هذا المشى الطويل، ومُرّرني فيه كالهولاء؟

خلعتُ أُنِي رأيتُ إلهي  
لكنّ قوّة خبطتني على المشى  
لا تنزّه اليوم على الأثر، وأنظر الشقائق في الأرض؛  
دم الماضي  
وحياتي الباقية بعد لا شيء.

وفي الخليل والثوى، قبلما، وتعدما:  
دويّ قبل الثوم، ودويّ بقده،  
دويّ في الحب، دويّ في الغسيل،  
دويّ في صوّر السنة،  
في المطالع،  
في الزحف على أخريات النهار...  
وفي ثلقت المصادفة كان الصمتُ  
يضمّر  
ويتمهّد  
لمرور من مرّ.

لُحْدِ الْأَنْفَاسَ وَاصْرِفْهَا فِي الْأَرْضِصِ  
وَلَا تَتْرُكْنِي  
نَهَبَ هَذَا الشَّغْفَ، عِنْدَ الْفَاسِ.

صوت  
خَرَجْتُ قَدَمِي فِي خِلَامٍ وَرَاءَ مَنَزِلٍ  
لَا أُعِدُّ لَهَا وَلَا فِي الدَّاخِلِ  
لَا أُعِدُّ وَلَا شَيْءَ ..  
وَلَا  
نَهَارٍ  
أَطْوَلَ  
لَمْ نَصِبْ  
مِنْ هَذَا الشَّاهِقِ الَّذِي سَطَعَتْ عَلَيْهِ شَمْسٌ خُرْفَةٌ وَزَمَنُهُ الْهَجَارُ صَامِتٌ.  
اليَوْمَ، أَيْضًا، وَصَلْتُ وَمَعِيَ مِفَاتِيحُ تَطَلُّتُ.

صوت  
لَوْرُخْتُ دَعَشْتُ،  
لَوْرُخْتُ وَرَحْتُ، وَلَمْ أَغَادِرْ إِنْكَلْتَرَا  
لَوْ قَتَحْتُ بَابًا وَعَثَرْتُ عَلَى الْعَصِيفِ كُلِّهِ وَرَاءَ بَابٍ  
وَالْأُيُتُ كُلِّهَا.  
الآن، هُنَا، وَفِي كُلِّ مَرَّةٍ، إِنْكَلْتَرَا  
بِدَمَشَقٍ وَمِنْ دُونِهَا ..  
وَبِإِنْكَلْتَرَا، كَقَطْعَةِ رِمَادِيَّةٍ وَلَهَا طَوَّلٌ  
وَعَلَمَتْنِ يَصْنَعُنِ الْأَطْرَافَ .  
وَلَا تَكَاكُ أَبَدًا  
إِنَّمَا  
بَلَا بِأَسْ وَلَا زَجَاعٍ  
يَنْقُضُ الشَّهَارُ وَيَتَهَاوَى مِنْ طَوَّلِهِ .  
لَوْرُخْتُ وَكَانَتْ دَمَشَقُ، وَكَانَ يَنْقُصُنِي ذَلِكَ، وَتَمَّ، وَكَانَ لِي ..  
الزَّيْمَانُ الشَّاهِقُ يَهْوِي بِالْآلَافِ .

وتمت قطعة الرخام الصالحة  
يتمدد الذي قيل  
ويتمدد الذي قتل  
ويتمر بهما القاضي بقامته المهيبة، والشاهد بملابسه الخرقاء  
ويتمر الطفل الذي عاش يتيما وتمر بهم،  
والزواوية الذي روى  
طوى البحر بالأقصوية  
وكتب ما رأى،  
هزب، مراراً، إلى الامام، وسير الضجة طولا وعرضا  
ثم رجع وتمدد وقال أنا الكاتب النائم  
وطوال الوقت كان يمشيهم،  
وكان متينا  
كالزهره  
في يده.

لو عثرت على هذا الباب  
ووجدت الزمان في حفرة  
ولهم ما كان كرهه، بقايا أصوات، تمردت،  
أورا

من عجلة الذين استعجلوا  
قبل أن يصل القطار؛  
بوكة القديم  
في حفرة  
وعلى امتداد السحاب، مكفهر، صهيل الحصان..  
لكنه، الآن، في الصورة.

دم جديد يذوق في كتفي.

صوت  
عطني،  
والرك القماش يضحك حتى ينعم  
لقد ذهبت لأطف الزمان



وهلكتُ

ولا موعد لي مع أحد .  
أزكك، وما أحملُ أزهاراً .

ولما عتزتُ بروحي النحلة

صرتُ لسان الشمعة

صرتُ الساعة خائفة، وصرتُ زئيل الضحى .

أيامي صورّ خفيفة: الشمسُ ترتفع

والشباك

تُهبُّ وتتفككُ .

5 Newnham Road 1990

90 Bulstrud Avenue 1997

من ديوان قيد النشر بعنوان « طريق دمشق »



## وحدني وأمامي النهر

### غسان زقطان

قلبي ظنان يا اخي

وتمثالي أعمى

وقد فجعتُ بانباء بغداد التي ساقها مهاجرون هواة

أينهم متا كانوا يعبرون بالصدقة على الجسر

النوايا في المرافئ

مشوشة كما تركها اصحابها

وناقصة كما تركها القتلى

وحيث اشار صاحبنا، الذي تعرفه، ذهبنا لا نلوي ولا يحزنون

بلدنا بعيد

ونيتنا حسنة

تركنا كمادة المنفيين بيوتا اجمل من الطرق

ونساء أوفى من العابرات

ولم يثننا ذلك او يسرق همتنا

وحلمنا كمادة المقيمين بطريق اجمل من البيت

ونساء يؤكثن اجسادنا ويبدلن اللغة

ولم ياخذنا ذلك الى التلال او البحرا

---

شاعر فلسطيني - رام الله

ظهر مشاة من جبهة؛ كنا نسمع هديرها  
ولا نراها،  
بعيون مرهقة وأقدام مشقة  
نقضوا الوحل على الرخام  
وجفقوا أحديتهم على اشارات بالمؤسس الباني  
وكنا ننظر،  
فكأننا لا سمعنا ولا رأينا!

كان يمكن تذكري أحلامهم الشبهة وملاحقة أشباحها  
ولس ارداف النساء لمجرد التاكيد

لا رحمة للميت في هذه الأصقاع  
ولا أجر للمعارفين

ليس إلا الإصغاء إلى الجبل حيث تتوالد الكهوف  
وتنمو العتمة مثل نبات مفترس...

لم تأخذنا صبيحة الطائر مع ابتلاج الفجر  
ولم ننقش بحكمة من سبقونا وهو أجسهم  
ولكن ما رأيناه لم نرى!

... ثم بدأ عبيك يخرجون من الفجوة ويتسلقون الأسوار،  
بينما الأبواب مشرعة!

ويهبطون إلى المدينة... ويحومون في أسواقها  
وكان هناك رجال وصبيبة يصيحون على العتمة  
ويهشونها بالطبول والرقص  
ونساء يتعمرن على حافة الهاوية لالهاء الموت عن أولادهن،  
كما فسر لنا رجل من العامة،

فحمدنا منقانا ومقامنا!

وقلنا في انفسنا:

لسنا سوى متقيين مشاة لا تترك ظلالنا خطوطاً على الأرض  
ومثل نساجين نمسك خيوطاً ونفزلها لنصنع ذكريات تتنفس خلقنا وهي تتبع خطانا مثل كلاب  
مشوشة!

فمن نحن لنكره ما لا نعرف!

ومن نحن لنحب ما لا شأن لنا به!

ظهرتني غيور

كانت غيرته، ما تزال تلمع على السياج

عندما مضى

وتقطع الدرب على القطط والمارة ورائحة الخبث

عندما مضى المهاجرون الهواة الذين جازوا بنياً ببغداد

وتتكى على نهدي فتاة ظهرت من الظلال وخلعت

حجابها السميكة على العشب قريبا من احذية الجنود

عندما انتقلت الى حلم آخر!

وكان يمكن اعتبار ذلك كله، وقرديده

لو لم يمت في الرابعة وست عشرة دقيقة من تلك الصبيحة فيلسوف شاب في رام الله

محاطاً بتلاميذه ومرهديه وثلاثة اصدقاء رجلين وامرأة!

كان يمكن، ايضاً، تذكر اشياء اخرى متفرقة واضافتها لظهار الاسى وانضاج الحيانة

وفي مقدمتها:

التمثال الليكسي لبوذا

او صورة مالك البيت في صالة الشقة المقروشة

وهو يحدد فينا من موته الكلاسيكي المحافظ...!

التأمل المنزوي للاب

التواطؤ العميق مع «البنيت» بينما هو يحتضر تحت جهاز الأوكسجين

صوت المرأة في الهاتف وهي تخبئ خيانتها  
في طيقاته السميكة العسرا

كان يمكن تدوين موته او تذكر اشياء متفرقة في سياق اخر، كثقل جسده وبياض عينيه  
فيما يشبه التياماً أخيراً  
ثم إطلاق الضوء في العربة

لولا انه كان في وقفته منحرفاً قليلاً عن العالم، كما حدث لقسطنطين كفافى الذي لم يكن يعتني  
به كغيره من الشعراء!

قلبي ظنان يا اخي  
ووقفني ناجزة  
ولن يحسد احد بزوابع رأسي  
كما لم يعد لي ثقة بعابري الليل هؤلاء

قلبي ظنان ومردي عصاة  
في الأودية  
طيور لو حذقت النظر وصيادون  
لهم في العتمة رائحة المشتاق  
وهيئته

ولهم في الضوء مأرب أخرى  
وأضاليل  
وسبل يلهث فيها الضيع

وينأى القاصد والمقصود

وفيهـم:

نقأخون سعاة في الأبراق

وعطأرون دعاة في الأسواق

وقصأصون حفاة خلف العبد

وعأيارون دعاة في ضفتهم

حيث ولدنا

بيضاً من آباء سود

وفيهـم ما يعني عني ويزيد

طيو في عمي ودراويش

كما أسلفت،

ومذكرون كما ظهروا

في السر

رواة محروسون

بغفلتهم

ولدوا

وسهوا

لو ماتوا انتبهوا!

ولهم في المعنى منزلة الجنى

ولغة الجان

وفي البنى جسد المرتاب

وخفته.....

ولامرلا اذكره الآن.....

ابتعد قليلاً... ثم استدار عني ونظر في النهر ما عاد عندي ما اعطيك اياه سوى هذا وأشار الى

الماء

ثم مسح يديه على وجهي فانتبهت

فخيل لي التي في بستان في بغداد كنت

مررت بسوره وأنا صبي.....

وكان هناك مركب صيد في العتمة

ومجداف لثين ينقل رائحة القنّاح عبر النهر

واصوات خافتة تأتي من الكرخ

وبدا لي ان هذا كله تنفس

مالا اراه وقد اجتمع...

فنهضت وثلفت حولي

فاذا أنا وحدي وأمامي النهر

وفيه جاريتان سوداء وبضياء

وكنت اذا نمت أو سهوت يأتي ويجلس أمامي ويحدثني فانصت ونبقى كذلك حتى يمسح يديه

على وجهي فأفيق وقد انتقلت من ارض الى ارض ومن وقت الى وقت...

الى ان بلغت ما بلغت في تلك الليلة على ضفة دجلة وفيه الجاريتان

فادركت ما أنا فيه وتشوقت لمن فارقت

فقلت في ذلك:

وأفضع امرى على الغارب

وأحلم خلف الرضى الهارب

ارتب سرك للعالمين

واشعل ناراً من الياسمين

وما ظل من خلصة التائب	واجمع خلفك ظل الحضور
سلام الذهاب على الذهاب	كأنني ذهابك في الذهابين
وفي النوم ما لا يرى صاحبي	ولي في اللذات ما لا يرد
كانك سكري وقد دار بي	كأنني شعاعك لما تبين
كما ترجمي لعبة اللاعب	لعبت ودورت روح الحياة
وركبت شراً على الشارب	وأطلقت خيلاً من الرسائل
كما جيء بالقلب للغالب	فما لي عليك وقد جيء بي
طواف الرضي على الواهب	ومالي سواك وقد طيف بي

ثم اصعدته في دعائي وافضت في ذكر فضله عليّ وقد حضرني قوله لي وهو بهم برداعي:

اما ذاك الذي لم تسألني عنه  
فهو سرّك الذي لك دون غيرك  
وليس لي به شأن  
ولا اعينك عليه  
ولا اخرجك منه

وكنّت سألته في كل شيء سواه

فقد أدبني  
حين جلست صغيراً بين يديه  
وكان يعيد عليّ القول ثلاثاً  
قبل صباح الديك  
فانصت  
ثم اعيد  
وفي الثالثة ازيد عليه



## بابلو نيرودا: عارية، زرقاء، كليلية في كوبا

«الشعر هو دوماً فعل سلم. يولد الشاعر من السلام كما يولد الخبز من الدقيق».

هكذا يقول بابلو نيرودا، في مذكراته التي تعد واحدة من روائع ما كتب من مذكرات عبر المصور.

ترك هذا الشاعر العظيم، بروحه المفعمة بحب الحياة والإنسان، وموهبته النادرة المتفلة، بصمات حازة على حركة الشعر في العالم، وعلى الرؤية الإنسانية الشاملة المفهوم الشعر وأهميته. وعبر أعماله المعنوية التي تقلبت بين شعر ونثر، وتلوت بين غموض موح ووضوح مثير، استطاع مزج الحسني المباشر والمعاش باخفي والمكتون، ومزاوجة الفعل بالحلم، بتفسير تركّز بين الغنائي والملحمي، مستلهماً جمالياته من تأمل الوجود الطبيعي والوجود البشري، بكل ما ينطوي عليه هذان من أسرار وعذابات.

ولقد ألهمت الحياة الصاخبة، المليئة بالأحداث والتجارب التي عاشها الشاعر، أحاسيسه، ووسمت شعره بهذا المنفرد المنقطع بشهوته، والذي نلمسه (بل ونشمه ونلوقه...) في مجمل قصائده وكتاباته.

ولنصغ إليه متحدثاً عن رؤيته لماهية كشاعر: «على الشاعر أن لا يكرر نفسه، فهو مستدب لأمر جلل: النفاذ إلى الحياة وجعلها نبوية. على الشاعر أن يكون كائناً أسطورياً. وما هو الشعر إن لم يساعد على الأحلام!..».

القصائد المترجمة هنا هي من مجموعة «مائة سونيتة حب» التي كتبها عام ١٩٥٧ وأهداها لحيبته وزوجته ماتيلدا، ملتزماً في كتابتها نظام السونيتة الشعري الكلاسيكي، مع بعض التصرف، حفاظاً على روح الدقة الشعرية. وتعد هذه السونيتات من عيون شعر الحب في اللغات كافة.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن ترجمة لهذه السونيتات كانت قد صدرت في مطلع السبعينيات من القرن المنصرم، عن دار نشر لبنانية، تحت عنوان «مائة قصيدة حب» ويتوقع محمد عيتاني. غير أنها ترجمة تشكر، لكل من اطلع عليها، من عدم قدرتها على القبض على روح النص الأصلي، ومن فقدانها لروح الشعر في اللغة المنقول إليها، إضافة إلى تصرف المترجم بعدد وانتظام أسطر السونيتة، وتحويله لكثير من الصور الشعرية،

سهواً في بعض الأحيان، وعمداً في أحيان أخرى.  
الأمر الذي حفزني، أنا المعجب بهذه السونيئات منذ زمن، إلى ترجمتها ترجمة كاملة، مراعيًا قدر استطاعتي خصوصية جمالية النص في شكله السونيّة-ومحافظاً، جهدي، على حرارة شعرية صوره وانفعالاته، باندباحاتها وظلالها.  
وقد اعتمدت في ترجمتي على الترجمة الانكليزية التي حققها Stephen Tapscott والمصادرة عن جامعة تكساس في طبعتها الثامنة عام ١٩٩٦ (المترجم).

ما أمسكتُ أنيلك، أو هواتك، أو قُجُزُك،  
ترابك فحسب، الحقيقة الثمرية في قطوفها،  
التفاحات التي تفاخر أنها تشرب عذب الماء،  
الصلصال والراتنج من أرضك حلوة العيق.

من كونيكمالي حيث تفتحت عيناك  
إلى فرونتيرا حيث صُنعت قدماك من أجلي،  
أنت صلصالي الداكن المألوف:  
وحين أمسبك وركبك، فإنني أمسكُ بالقمح في حقوله.

يا امرأة من أراكو، لعلك لا تدريين  
كيف ألي، من قبل أن عرفتك، نسيت قبيلاتك.  
لكن قلبي مضى مستذكراً فعلك—وأنا مضيت

ومضيت قاطعاً الطرقات كرجل جريح،  
حتى أدركت، يا حبي، أن مكاني  
أجده في أرض القبلات والبراكين.

تألها في الغابة، اقتطعت غصناً قائماً  
وأدنيت حقيقه من شفتي الظامتين:  
ربما كان صوت مطريكي،  
أو جرس مشقق، أو قلب ممزق.

ثمة شيء آت من البعيد: بدا لي  
عميقاً مستمراً، متوارياً بالتراب،

صرخة مكتومة بفصول خريف هائلة،  
باوراق نديّة داكنة نصف مفتوحة.

مستيقظاً من غابته الحاملة هناك، عسلوج شجرة البندق  
غثى تحت لساني، دافقاً أرجه  
لينصفد إلى عقلي الواعي

كما لو كانت الجذور التي خلقتها ورائي  
تندهنني، وكذلك الأرض التي أضعتها في طفولتي-  
ثم إنني توقفت، مجروحاً بالعطر الجوّال.

امرأة مكتملة، تفاحة لاحمة، قمر شهواني،  
رائحة عشب بحري زخمة، طين وضوء في حفلة مساحر،  
أي وضوح سرّي يتكشف بين عموديك؟  
أي ليل غابر يلمسه المرء بحواته؟

آه، الحب ارتحال في الماء والنجوم،  
في الهواء الغريق وعواصف الطحين؛  
الحب صليل هروق،  
جسدان مقهوران بعسل واحد.

قبلة قبل أن تاد أهدئك للصغيرة،  
تخومك، أنهارك، قراك الململمة،  
فيما نار أعضائك الحميمة-المتحولة، اللديّة-

تزلّ عبر مسارب الدم الضيقة  
إلى أن تنصبّ، عجلي، مثل قرنفلّة ليلية، وتكون:  
ولا يبقى، في العتمة، غير ومضة ضوء.

نحت فمك، نحت صوتك، وشعرك.  
صامتاً جائعاً أجوس عبر الطرقات.  
الحبز لا يستجوعني، الفجر يمزقني، أقضي نهاري

متبعاً وقع خطاك المسائية .

أجوع إلى ضحكك اللساء،  
إلى يديك اللتين بلون غلال شروسة،  
أجوع إلى الشحوب الحجري لأظفرك،  
أود لو أكل جلدك مثل لوزة ناضجة .

أود لو أكل شعاع الشمس المتوهج في جسدك البديع،  
لو أكل أنفك الملوكي في وجهك المتكبر،  
أود لو أكل الظل المتلاشي على رموشك،

وها أنا أتسكع جالماً، أتشمم الشفق،  
مفتشاً عنك، عن قلبك الحار،  
مثل كوجر في أراضي كويتراتو القاحلة .

عرفتك الأرض منذ أزل بعيد،  
مكتنزة كما الحبر، كما الخشب،  
أنت قوامٌ مُعْتَقَدٌ من اللبابات الصرفة؛  
لك وقار الأكاسيا، وثقل الخضار الذهبية .

أعرف بوجودك، ليس فقط لأن عينيك تحلقان مفتوحتين وتذرذران ضوءهما على الأشياء، مثل  
نافذة مشرقة ولكن أيضاً لأنك اتخذت هيئة الصلصال، وشويت في تشيلان، في فرنٍ ذاهل من  
الطابوق .

الكائنات كالهواء تنبدد، كالماء، كالنرد .  
ملتبسة هي، تلاشيها أدنى لمسة من الزمن،  
كما لو تفتتت غباراً من قبل أن تموت .

ولكننا، أنت وأنا، مثل صخرة منسقط في القبر:  
شكراً لحبنا الذي لن يضع هباء أبداً،  
فالأرض به ستواصل الحياة .

أنا لا أحبك كما لو كنت وردة ملوح، أو حجر توباز،  
أو سهماً من القرنفل أطلقتته النار.  
أحبك كما تحب سراً تلك الأشياء الغامضة  
المتدة بين الظلال والروح.

أحبك كتلك اللبنة التي ما أزهت قط  
ولكنها تحمل في داخلها ضوء أزهارها المحتجة.  
شكراً لما يفوح به حبك من عيني صلب  
يصاعد من الأرض، ويحيا غامقاً في جسدي.

أحبك من دون أن أحري كيف، أو متى، أو من أين.  
أحبك هكذا مباشرة، بلا تعقيدات أو كبرياء،  
وأحبك لأنني لا أعرف أسلوباً آخر

غير هذا: حيثما لا يوجد أنا، أو أنت،  
كان يدك التي على صدري هي يدي،  
كان هينيك تغمضان حينما أسقط في النوم.

حبيبتي القبيحة، أنت كستناوة شعفاء.  
حسنائي، أنت جميلة كالريح.  
قبيحة، فمك كبير، يكفي ليكون اثنين.  
جميلة، قبلاتك منعشة مثل بطيخة طازجة.

قبيحة، أين ترى تخفين نهديك؟  
هزيلان هما، مثل ملعقتي قمع صغيرتين.  
لتبرق لي أكثر أن أرى قمرين على صدرك  
أو برجين ضخمين فخورين.

قبيحة، حتى البحر لا يحوي أشياء مثل اظافر قدميك.  
جميلة، زهرة زهرة، نجمة نجمة، موجة موجة،  
هكذا، يا حبيبتني، انفصل مفاتن جسلك.

قبيحتي، أحبك من أجل خصرك الذهبي،  
جميلتي، أحبك من أجل تفضنات جبينك.  
حبيبتي، أحبك من أجل وضوحك، من أجل غموضك.

كم مرة أحبتك، يا حبيبتي، من دون أن أراك أو أتذكرك—  
من دون أن أتنبه فأخلك وأعرفك، زهرة جانطيانا  
نبتت في غير أرضها، يسعدنا قبط الظهيرة،  
وأنا لا تستهويني غير رائحة القمح.

وقد أكون رأيتك، أو تخيلتك ترفعين كأس نبيذ  
في أنفول، تحت ضياء قمر صيفي؛  
أم تراك كنت خصر ذلك الجيتار الذي دندنت عليه  
خفية، فدوى دوي بحر هائج؟

أحببتك من دون أن أعرف، وتقصيت ذكراك.  
اقتحمت ببوتاً كي أسرق صورتك،  
وأنا السابق في علمي كيف تهدين. وحين بغنة

كنت هناك ولمستك، توقفت حياتي:  
كنت أمامي بكامل هيمنتك وسلطانك مثل ملكة:  
مثل حريق يتلعق الغابات، واللهب طوع بناتك.

عارية، بسيطة أنت كل إحدى يديك،  
ملساء، أرضية، صغيرة، شفافة، ملتحة:  
لديك خطوط قمر، وتمزأت ثقاح:  
عارية، نحيلة أنت مثل حبة قمع عارية.

عارية، زرقاء أنت مثل ليلة في كوبا؛  
لديك كروم ونجوم في شعرك؛  
عارية، رحة أنت وصغراء  
مثل صيف في كنيسة ذهبية.

عارية، صغيرة أنت كبعض أظافرك-  
مقوسة، مصقولة، وردية، إلى أن يولد النهار  
وتنسحبي إلى العالم السفلي.

كما لو أسفل قناة طويلة من الشباب والأعمال اليومية:  
يخفت نورك الباهر، يرتدي ملابس يسقط أوراقه ويعود بدأ عارية من جديد.

لك شعر في كثافة أشجار الصنوبر في الأرخبيل،  
وجلد عملت دهور الزمان على صنعه،  
أوردة عرفت بحاراً من شجر الغابات،  
ودم معشوشب فطرته للسماء في الذاكرة.

لا أحد سيستعيد قلبي المفقود  
من بين كل تلك الجذور، من وهج الشمس النضر المرير  
المتناسل على صفحة الماء.  
هناك يعيش الظل الذي لا يتبعني.

من أجل هذا طلعت أنت من الجنوب كجزيرة  
محتشدة ومتوجة بالريش والأشجار:  
ولقد شملت أريج تلك الغابات المتدافعة،

والتقطت العسل الأسود الذي وجدته في الأحراج؛  
على وركيك لمست البتلات المبهمة  
تلك التي ولدت معي، تلك التي شكّلت روحي.

طارت يدك من عيني إلى النهار.  
تقدم الضوء وتفتح مثل حديقة ورد.  
الرمال والسماء خفقا مثل خلية نحلر  
قصوى، منحوتة في القيروز.

عشت يثك مقاطع كلمات ركت كالأجراس،  
عشت ككؤوساً وبراميل طافحة بزيت أصفر؛

بتلات أزهار، ينباع، وفوق كل ذلك، مست الحب،  
الحب: يذك النقية، حارساً مغارف الطعام.

المساء انقضى. والليل دس، خفية،  
أغشيتها السماوية إلى رقاد الرجل،  
وأطلقت شجيرة الرحيق رائحتها الحزينة الوحشية.

ثم إن يدك رفرت، وطارت عائدة من جديد  
ضمت جناحيها، ورشها الذي حسبه ضائعاً  
فوق عينيّ اللتين ابتلعتهما العتمة.

لبيتك صوت قطار يعبر الظهيرة،  
نحلّ يطن، قدور تصدح،  
الشلال يفهرس أعمال الرذاذ الخفيف،  
ضحكتك تغزل تهديجها شجرة نخيل.

مثل فتى قروي يصل ببرقية مفردة،  
ضوء الجدار الأزرق يحدث الحجارة، وهناك—  
متسلقاً التلة، عابراً بين شجرتي التين بصوتها الأخضر—  
باتي هو ميروس منتعلاً خفيه الكتومين.

لا صوت للمدينة هنا، لا قم، لا شيء  
بالغ القفاظة، لا سونيتات، لا صرخات أو زعيق سيارات،  
هنا انتظام ساكن فحسب للشلالات والسباع

وهنا أنت—تنهضين، تغنين، تركضين، تمشين، تنحنين، تزرعين، تخيلين، تطهين، تدقين، تكتبن،  
تعودين—أم تراك رحلت بعيداً؟— (ساعلم عندئذ أن الشتاء قد حلّ).

تقصيت لحة منك بين الأخباريات جميعاً،  
في نهر النساء المتموّج الدافق،  
في الجداول، في العيون المغضية خفراً،  
في الخطوة الرشيقة التي تزلق، مبحرة في الزبد.



ويخطر لي، بشتة، أن بإمكانني وصف أظافرك -  
المستطيلة، الذكية، بنات أخت الكرز -  
ثم ها هو شعرك يعبر، ويخطر لي  
أنني أراك في صورة نار عظيمة، تشتعل في الماء.

بحشت، ولكن ما من واحدة لها إيقاعك،  
لها ألقك، النهار الظليل الذي جئت به من الغابة؟  
ما من واحدة لها أذنك المنمنمتان.

تأمة أنت متفنة - وكل ما فيك فريد  
وهكذا أمضي، معك أرائي أطوف، في هوى  
المسيحيي الرحب، بالجماء بحر أنثوي.

كوتابوس يقول إن ضحكك تهوي  
لهوي نسيم من برج الحجري. وهذا حق،  
يا ابنة السماء، أنت تشرخين العالم  
وأوراقه الخضراء، بصاعقة واحدة من وميضك:

تنفض، وتزعج السنة الندى،  
ومياه الماس، والضياء بنحله المتوائب.  
وهناك حيث عاش الصمت ذو اللحية المستفيضة،  
قنابل ضوء صغيرة تنفجر، فتكون الشمس والنجوم،

وتتنزل السماء بلبيلها الأليل الكثيف،  
تتوأمض الأجراس وأزهار القرنفل في نور البدر،  
وتخبّ خيول صانعي الأسرجة.

لأنك صغيرة ملمومة، دعيها تشق،  
دعي شهاب ضحكك يطير:  
كهربي الأسماء العادية للأشياء!

تذكرني ضحكك بشجرة  
مصدوعة بظربة برق، بمكيدة فضية  
تسقط من السماء، تغلق الذؤابة  
وبسيفها تشطر الشجرة.

ضحكة كضحكتك التي أحب، تلدها  
أوراق النباتات فحسب، وثلوج الأراضي العالية،  
ضحكة الهواء التي تنفجر حرة على تلك الدرى،  
أيتها الأعز، يا إرثا أروكانيا.

يا امرأتي الجميلة، يا بركاني الصافي من تشيلان،  
اشطري بضحكتك الظلال،  
اشطري الضياء والمصباح وعسل القمر:

العصافير بين الأوراق سوف تتقاذف في الهواء  
حين تخترق ضحكك، مثل ضوء متهوّر،  
شجرة الحياة.

تغنين، يقشر صوتك أغلفة حبوب  
النهار، تغنين مع الشمس والسماء،  
أشجار الصنوبر تنطق بالسنتها الخضراء،  
وطيور الشتاء تطلق صفيها.

يملأ البحر قبوه بوقع الخطى،  
بالأجراس، بالسلاسل، بالآنين،  
بقرعة الأدوات المعدنية،  
وصرير عجلات العربات.

ولكنني لا أسمع سوى صوتك، صوتك  
المخلق بدقة وأزيز سهم،  
والساقط بمهاة مطر.

صوتك يبعثر السيفر العالية  
ويعود محملاً بالبنفسج  
ويصحبني عبر السماوات .

مخضلة بمياه آب التمتع الطريق  
كما لو اقتطعت من يدر،  
أو كضوء تفاحة كامل  
بخترق قلب ثمرة خريفية .

الضباب، الأرض الفضاء، أو السماء، شبكة النهار المبهمة  
تنتفخ بأحلام باردة، بضجيج وأسماك،  
بخار الجزر يهاجم اليابسة،  
والأوقيانوس يرتعد فوق بحر تشيلي .

كل شيء ملتز كمعدن، تتوارى  
أوراق الشجر، ويكتنم الشتاء ذرايعه،  
ونحن، العمي الوحيدين، وحيدون بلا انتهاء .

عرضة لعبور الحركة العاصات،  
للتوديع، للإقلاع، للطريق  
وداعاً، سقطت دمعة الطبيعة .

اليوم هو اليوم، بثقل كل الزمن الفاتك،  
بأجنحة كل ذلك الذي سيصير غداً،  
اليوم هو جنوب البحر، عمر الماء القديم،  
بنية اليوم الجديد .

بتلات اليوم المنصرم تتجمع على فمك،  
مرفوعة إلى الضوء أو إلى القمر،  
والأمس يخبّ هابطاً ممّره المظلم  
كي نتمكن من تذكر وجهك الذي مات .

اليوم والأمس والغد تمضي،  
ماكولة، مستهلكة في يوم واحد مثل ريلة ساق محترقة؛  
فيما ينتظر قطيعنا بأيامه المحدودة .

غير أن الزمن في قلبك نثر طحينه،  
وحبي من صلصال تيموكوني لك قرناً:  
يا خبز روحي اليومي .

ضمّي، في الليل، قلبك إلى قلبي، ليتسنى لهما معاً،  
فيما يرقدان، هزيمة الظلمات  
مثل طبل مزدوج في غابة، يقرع  
ضد جدار الأوراق المبللة الكثيف .

سَقَر ليبي، لهب الهجمة الأسود  
ذلك الذي يقصر خيوط عناقيد الأرض،  
دقيق دقة مواعيد قطار يسوق في اندفاعه  
الظلال والحجارة الباردة، بلا انتهاء .

لاجل هذا يشدني الحب إلى حركته الأنقى،  
إلى الثبات النابض في صدرك  
بأجنحة بهجة ترفرف تحت الماء .

وكي يتمكن نومنا من الإجابة على كل أسئلة  
السماء المليئة بالنجوم، بمفتاح واحد،  
بباب وحيد، موحد بالظلال .

حبيبي، لقد عدت من السفر والاحزان  
إلى صوتك، إلى يدك للتطايير فوق أوتار الجيتار،  
إلى النار التي تعترض الخريف بالقبيلات،  
إلى الليل الدوّار عبر السماوات .

أطالب بالخبز والسيادة للجميع،

اطالب بارض للعمال الذين بلا مستقبل.  
وليحرم الراحة كل من يترقب دمي أو أغنيتي  
ولكنني لن أتخلي عن حبك، إلا بالموت.

اعزفي، إذن، فالس القمر الهادئ،  
وأغنية البحارة على جيتارك اللطيف،  
إلى أن يتدلى رأسي مثقلاً بأحلامه.

لأن أرق حياتي كله قد حاك  
هذا الملجأ في البستان حيث تعيش يدك وتطير،  
ساهرة على ليل المسافرين النائم.

فيما نرصد هذا الباب الليلي، يا حبيبتي،  
تعالني نتجول معاً عبر الأمكنة المتخيلة.  
اغمضي أحلامك، يا حبي، ادخلي عينيّ بسماواتك،  
وانتشري في دمي مثل نهر فسيح.

وداعاً لضوء النهار الفظ، الذي نقط  
في كيس خيش الماضي، يوماً بعد يوم.  
وداعاً لكل أشعة الساعات أو البرقالات.  
أيها الظل، يا صديقاً يزور غيباً، أهلاً!

في هذا المركب، أو للماء، أو للموت، أو للحياة الجديدة،  
نحن متحدان ثانية، راقدان، متبعثان:  
نحن زواج الليل بالدم.

لا أعلم لي بمن يحيا أو يموت، من ينام أو يصحو،  
لكنني أعلم أنه قلبك من يوزع  
نعميات الفجر كلها في صدري.

ما أطيب أن أحسك قربي في الليل، يا حبيبتي،  
محجوبة بنومك، ليلتية بمعنى الكلمة،

بينما انهلك أنا بفك ارتباكاتي  
مثل شباك متداخلة

غافلاً يمزق قلبك عباب الأحلام،  
لكن جسديك يتنفس، متهتكاً،  
يبحث عني من دون أن يراني، ويتم رقادي،  
مثل نبتة تتكاثر في الظلام.

حين تنهضين مفعمة بالحياة، في غد، ستكونين امرأة أخرى:  
لكن شيئاً ما يتبقى من تخوم الليلة الضائعة،  
وخارج ذلك للوجود واللا شيء سنتلاقى،

شيء ما يشدّ أحناءنا إلى الآخر في ضوء الحياة،  
كما لو أن ميسم الظلمات  
وشم مخلوقاته السرية بالنار.

احسب أن الزمن الذي أحببتني فيه  
سوف يتقضي، ويخلفه زمن آخر كتيب؛  
جلد آخر سوف يكسو العظام ذاتها؛  
عيون أخرى سوف تشهد الربيع.

لا أحد من أولئك الذين حاولوا تقييد الوقت—  
أولئك الذين تاجروا بالدخان،  
البيروقراطيين، رجال الأعمال، العابرين—لا أحد منهم  
سيمكنه مواصلة السير مضطرباً في حباله.

الآلهة القساة لا يمسو النظارات سوف يزولون،  
أكلة اللحوم غزيرو الشعر مع كتيبهم،  
والبراغيث الصغيرة الخضراء وطيور *Pitpit*

وحينما يعاد غسل الأرض من جديد،  
عيون جديدة سوف تولد في المياه،

### ترجمة: طاهر رياض

أراكو Arauco: بلدة حدودية كثيرة الأمطار والعواصف، إلى الجنوب من تيموكو، نشأ فيها نيرودا.  
أنغول Angol: عاصمة مقاطعة ماليكو Malleco، إلى الجنوب من تشيلان.  
إيسلانغرا Isla Negra: منذ العام ١٩٣٩ امضى نيرودا معظم وقته في إيسلانغرا، وسط تشيلي، في منزله المطل على البحر. وفي عام ١٩٥٥ انتقل مع ماتيلا للإقامة في منزل بنائه هناك.  
تشيلان Chillan: مسقط رأس ماتيلا، منطقة كثيرة الجبال والبراكين، تقع إلى الجنوب من سانتياغو.  
فرونتريرا Frontera: منطقة حدودية بركانية مغطاة بالثلوج، قضى فيها نيرودا شطراً من طفولته.  
تيموكو Temuco: مدينة أسسها في نهايات القرن التاسع عشر الهنود الأروكانيون.  
تالطال Taltal: ميناء صخري.  
لوتا Lota: مقاطعة ومدينة تبعد خمسين ميلاً عن تشيلان، على شاطئ الباسيفيك. تشتهر بوفرة أعشابها البرية وبتناجم الفحم.  
كويتراتو Quitratue: اسم يطلق على منطقة صغيرة اشتهرت بهيراكنها، وهي الآن مغطاة بالجليد.  
كوينكيمالي Quinchimali: بلدة صغيرة على أطراف تشيلان، إلى الجنوب من سانتياغو، تشتهر، مثل تشيلان، بترتيتها الصلصالية ويقفخارها الأسود.  
كوتابوس Cotapos: موسيقار تشيلي، اشتهر بحكاياته ونوادره، كان صديقاً لنيرودا في سانتياغو.



## خلاف علي ملح الطعام

محمود تنقيير

لم يتوقع عبد الودود أن ينشب خلاف بينه وبين زوجته في مثل هذا الوقت من رحلة العمر. اعتقد أن تفاهما راسخاً نشأ بينه وبينها على امتداد سنوات طويلة قضياها معاً. بهية، زوجة عبد الودود فرجعت هي الأخرى بما وقع، لاعتقادها أن لا شيء يمكنه أن يفسد العلاقة بينها وبين زوجها الذي عاشت معه الحلوة والمرّة كما يقال. والسبب متعلق أساساً بخلاف علي ملح الطعام. عبد الودود يعتبر هذا الخلاف جوهرياً وله مساس بأمته وسلامته، وبهية تعتبره خلافاً سخيفاً لا يستاهل أي اهتمام.

عبد الودود له رأيته الخاص الذي لا يتزعزع عنه، ذلك أنه منذ اعتقال الرئيس العراقي السابق صدام حسين، وهو يعيش كابوساً لا يُحتمل. قالت له بهية غير مرة: أمرك عجيب يا عبد الودود! على بال مين انتة يا آدمي! بغضب عبد الودود من أسلوبها الفج في التعبير عن رأيها، يمتنع عن الكلام معها يومين أو ثلاثة أيام، ويحاول بالشرح المستفيض أن يوضح لها من هو زوجها عبد الودود. يدخل معها في سجال متشعب، طالباً منها أن تجلس في رأس الرئيس بوش لكي تراه على النحو المطلوب. ولكي يقرب المسألة العويصة من ذهنها البسيط، (لأن من غير المعقول أن تتكهن برأي الرئيس في زوجها دون مفاتيح مناسبة)، فقد ذكرها بحقيقة أنه ذهب قبل عام في وفد من فلسطين إلى بغداد، ضم شخصيات اجتماعية وعدداً من المشتغلين في الحقل السياسي، للتعبير عن تأييدهم للرئيس وإصرارهم على عدم التخلي عنه تحت أي ظرف! (لأن الدم لا يمكن أن يصير ماء) وحيث أن عبد الودود لا يصنف نفسه ضمن المشتغلين في الحقل السياسي، فإنه يكتفي بالوصف الذي اغدقته عليه الصحف ومحطات التلفزة، باعتباره من الشخصيات الاجتماعية. يتأمل وجه زوجته بنظرات فيها ظفر واستلاء، ويسألها: والآن، كيف تظنين أن الرئيس بوش سينظر إلي؟ تظل الزوجة صامتة حائرة لا تجيب، ويتطوع عبد الودود بالإجابة نيابة عنها: المسألة واضحة يا بهية ولا تحتاج إلى تفكير زائد، فانا



شعير: خلاف على ملح الطعام  
إرهابي، ولا يُستبعد أن توجه لي تهمة امتلاك أسلحة الدمار الشامل، التي تهدد أمن أمريكا والعالم!  
عند هذه النقطة من السجال، يتجه عبد الودود فوراً إلى المطبخ والحمام، ومعه كيس كبير من  
البلاستيك، يبدأ عملية غريلة دقيقة محتويات المطبخ والحمام، أمام عيني زوجته وعلى وقع إجلاباتها  
المواربة التي لا تخلو من تدمير:

— ما هذا يا بهية؟

— كبريت يا عبد الودود، لا بهت في الحلي يخلو من الكبريت!

يقذف دزينة الكبريت داخل الكيس وهو يعلق:

— بالنسبة لي، الأمر مختلف يا بهية، ولا واحد من أهل الحلي زار الرئيس! أنا زرتة.

— يعني خربت الدنيا إذا زرتة!

— وما هذا يا بهية؟

— معجون لتنظيف الصحون والطناجير! وهذا كمان خطر؟

— يا سلام! طبعاً خطر، هذا معجون كيماوي!

— وما هذا الذي في خزانة الإسعاف؟

— هذا يودا! اشتريته لما طلع لك دقل في فقاك.

— اليود مادة كيماوية. (وبعد لحظة) أنا طلع لي دمل في قفائي؟

— والّا أنا اللي طلع لي! نسيت؟

— وما هذا؟

— شُرّة ملح المجليزي!

— أف والعياذ بالله. يصنعون المواد الخطرة ثم يحملونها مسؤوليتها!

— وهذا الذي في الحمام؟

— مسحوق غسيل للغسالة! شو فيه خطر هذا؟

— أف! كل الخطر! مسحوق كيماوي.

يمتلئ الكيس بمواد كيماوية ومساحيق وزجاجات فيها أدوية وسوائل، ويعود عبد الودود إلى  
التدقيق مرة أخرى في محتويات المطبخ للتأكد من أنه لم ينس شيئاً من المواد التي تصنف في باب ما  
يمكن استخدامه لإنتاج أسلحة الدمار الشامل، أو الدخول في تركيبها التي لا يعرف عبد الودود  
عنها شيئاً. يعثر على كيس ورقي مدحور بمهارة في زاوية إحدى خزائن المطبخ، يرمي نظرة ساخرة  
نحو زوجته اعتقاداً منه أنها تخفي عن ناظره بعض المواد الخطرة، وللإيحاء لها بأنه بارع في التفتيش،  
لا يقل براعة في ذلك عن هانز بليكس ومحمد البرادعي. يقبض على الكيس ويسأل:

— وما هذا يا بهية؟

— كيس ملح، هذا ملح نرشه على الطبخ!

يهم عبد الودود بقذف الملح داخل الكيس البلاستيكي، تعلقفه زوجته قبل أن يستقر داخل  
الكيس، تحتج بصوت نرق:

— مالك انت! بتفكره ملح بارود!

— اسمعي ! أنا يدي الرئيس بوش يكون مبسوط مني ! فاهمة !

— جهنم وراك وورا الرئيس بوش ! وهاي أنا بقول لك : إياك تمد إيدك على الملح ! سامع !

استخدم الخلاف بين عبد الودود وزوجته، وتحت وطأة هذا الخلاف، كتب رسالة منمقة من عشرة أسطر إلى برنامج «منبر المشاهدين» الذي تبثه إحدى الفضائيات مرة كل أسبوع، وضع في الرسالة كل خبرته في كتابة موضوعات الإنشاء، وللحقيقة، وإنصافاً لعبد الودود، فليست هذه هي المرة الأولى التي يتوجه فيها إلى هذا البرنامج الذي تشرف عليه فتاة شابة بارعة الجمال . شارك عبد الودود قبل ذلك في هذا البرنامج، وقرأ على المشاهدين العرب من المحيط إلى الخليج خاطرة كتبها بمناسبة يوم المعلم . قرأ الرسالة كلها دون مقاطعة من المذيعه الشابة أو من غيرها، كما أن اسمه ظهر على الشاشة أثناء تلاوته لخاطراته التي أنهابها بيت الشعر المعروف : قم للمعلم وقه التبجيلا ! شكرته المذيعه بكلام عذب زادته عذوبة شفتاها وهما تتلفظان باسمه، فلم ينم عبد الودود تلك الليلة، اعتقد جازماً أن المذيعه وقعت في غرامه دون أن تراه ! وبما للمفارقة ! هو يراها ويسجب بفنتتها وهي لا تراه وإنما تكنتفي بالتلفظ باسمه، ويبدو أن اسمه، بما له من وقع خاص ومن جرس ورنين، أوقع في قلبها حباً من ذلك النوع الذي يأتي من أول لفظة ! ( ثمة حب من أول نظرة، فلماذا لا تتنوع المسالك المفضية إلى الحب ) ! وما عليه سوى المواظبة على الاشتراك في هذا المنبر الرشيق، لعله يحظى بالمزيد من إعجاب المذيعه، ولعله كذلك، يكرس نفسه مع مرور الزمن باعتباره واحداً من أبرز المشاهدين العرب، وفي ذلك ما فيه من البرستيج والشهرة وعلو الشأن !

قضى يومين وهو في حالة خصام مع زوجته، استثمرهما في التدريب على قراءة الرسالة بأسلوب رصين، وقضى يومين آخرين وهو ينتظر على آخر من الجمر موعد البرنامج المنتظر . تنفس الصعداء حينما شاهد المذيعه الفاتنة تظهر على ملايين المشاهدين العرب بزى خمري يكشف نحرها الرقيق ورقبتها الطويلة الأنيقة ! اعتقد دون مواربة أن رسالته السابقة مارست عليها سحراً تظهر دلائله دون حاجة إلى تمحيص، فقد دلها قلبها على أن ثمة من يبدي إعجاباً بها يصل درجة سامية من درجات الحب، لذلك لم تبخل عليه بأخذ زينتها على أكمل وجه لإدخال مزيد من المتعة إلى نفسه المعذبة، استعذب عبد الودود منظرها الأسر وشعر بالغيرة في الوقت نفسه ! ( من حقه بالطبع أن يشعر بالغيرة لظهور فتاته أمام هذه الحشود الكبيرة من المشاهدين على هذا النحو المثير )

انكب على الهاتف يدير أرقامه المطلوبة مدة نصف ساعة، سمع بعدها صوت المذيعه الشابة :

— آلو ! مين معي ؟

— عبد الودود محمد، من مدينة الحب والسلام !

— أهلاً بك يا أخ عبد الودود، ( أخ ) ! اتحفنا بما لديك .

— أيتها العزيزة أميمة ! ( العزيزة وليست الأخت ) ! رسالتي إليك وإلى المشاهدين العرب، تتمحور

حول ملح الطعام وعلاقته بأسلحة الدمار الشامل !

شرع عبد الودود في قراءة رسالته التي اتسمت بالطول والاستطراد، واشتملت في الوقت نفسه على إيجاءات بعضها خفي وبعضها مكشوف عن مشاعره تجاه المذيعه نفسها، عثر عنها في البيت التالي من الشعر العربي القديم : كليني لهم يا أئيمه ناصب . . . وليل أقاسيه بطي الكواكب . هذا الملل

شقيق: خلاف على ملح الطعام

واضحاً على محيا المذبة بسبب إصرار عبد الودود على تفتيش المشاهدين كما يبدو، أحكمت قبضتها من جديد على زمام البرنامج، قالت وهي تقاطع عبد الودود دون توقع منه: - شكراً لك يا أخ عبد الودود، وصلت الفكرة.

غاب اسم عبد الودود عن الشاشة بجرة قلم واحدة، وذاب صوته كأنه لم يكن. امتعض عبد الودود وأدرك أن آماله تخطمت مرة واحدة. وحينما اطمانت المذبة إلى أنها أقصت صوت عبد الودود من مجالها الحيوي، علقت بفطور:

- الذي أعرفه أن لا علاقة للملح الطعام بأسلحة الدمار الشامل!

ازداد امتعاض عبد الودود، وحمد الله في سره لأن زوجته ذهبت إلى السرير قبل بدء البرنامج، وإلا لاتخذت من رأي المذبة حجة تجاهبه بها كلما قام بحملة تفتيش في أرجاء المطبخ، بحثاً عن المواد الخطرة لإتلافها في الحال، خوفاً من الرئيس بوش، وحفاظاً على علاقة سليمة معه! إذ ألقت حادثة اعتقال صدام حسين رعباً في قلب عبد الودود، وضاعف من هذا الرعب، الطريقة التي أظهرها الإعلام الأمريكي لصورة الرئيس السابق وهو رهن الاعتقال. الصورة فُصد بها تماماً توجيه رسائل واضحة لمن يعينهم أو قد يعينهم الأمر. عبد الودود صنف نفسه في قائمة من قد يعينهم الأمر. لذلك، وتحت وطأة التأثيرات النفسية للصورة، راح الكره الذي يكنه عبد الودود للرئيس بوش بسبب سياساته المتفطرسة، يتحول إلى حب جارف.

قبل هذه الحادثة، أظهر عبد الودود ميلاً متزايداً لتحدي الأمريكيان، أوهمهم بعدد من الخيل التي سرتها إليهم بهذا الشكل! أو ذاك، بأنه يمتلك قبلة قدرة قادرة على إبادة عشرة آلاف جندي. عبد الودود فعل ذلك مدفوعاً بحافزين اثنين، الأول: ردع الأمريكيان وتخويفهم وكسب المعركة معهم دون إراقة قطرة دم واحدة، والثاني: دخول التاريخ فيما إذا جازف الأمريكيان بمهاجمته! عبد الودود لا يمتلك أية أسلحة فتاة يواجه بها الأمريكيان، لكنه سيحظى بمكانة مرموقة على صفحات التاريخ، حينما يُسجل له، قيام مائة ألف جندي أمريكي بشن الحرب عليه.

بعد القبض على صدام، اختلف الحال مع عبد الودود، لأنه لا يحتمل أن يظهر على شاشة التلفاز بشعر منفوش ولحية كثة شاردة في كل اتجاه، ولا يحتمل أن تأتي فرق المارينز لتطويق بيته تحت جنح الظلام، لا اعتقاله بتهمة إقامة علاقة من نوع ما مع الرئيس السابق، وبسبب حيازته بعض مواد قد تستخدم في إنتاج أسلحة دمار شامل. ولأن عبد الودود عاجز تماماً عن مواجهة جيروت أمريكا، فليس أمامه سوى الانصياع لرغباتها ومشيتها، والتحول إلى موالاة الرئيس والثناء على سياساته، والنظر إليها باعتبارها عين الحكمة والصواب!

راح عبد الودود يقضي الليالي الطوال متارفاً إلى جوار زوجته الغاطسة في سابع نومة، مفكراً في أسلم الوسائل لكسب ود الرئيس ورضاء، واشتط به الخيال حدة التفكير بتقديم اقتراح للرئيس كي يعينه مستشاراً له لشؤون مطابخ العالم، وتجريدها من المواد التي قد تُستخدم لإنتاج أسلحة الدمار الشامل. للمطابخ مشكلة فعلية في العالم! ألم يشاهد عبد الودود ذات مساء برنامجاً على التلفاز يحذر من خطر الغازات التي تنشرها ثلاجات المطابخ في الفضاء، والاثار الضار الناتج عن ذلك، الذي يتسبب في تخريب البيئة وتمزيق طبقة الأوزون! سيقترح عبد الودود على الرئيس إلغاء المطابخ في

العالم كله بقرار من البيت الأبيض أو من وزارة الدفاع، ومن ثم تخويل مطاعم مكدونالدز الأمريكية بتقديم وجبات سريعة بأسعار مناسبة، لسكان هذا العالم على اختلاف مشاربهم وأذواقهم وسيجري التخلص من الفضلات وما تتطلبه من مساحيق خطيرة، بتدابير مشابهة، إذ يمكن تأسيس شركة أمريكية تقوم بغسل ملابس الناس في شتى أنحاء هذا الكوكب كل يوم تقريباً بانتظام.

أعجب عبد الودود بما توصل إليه من أفكار، ولم يجد بُتاً من إيقاف زوجته لكي يُشركها معه في تحمل قسط من عبء الفرع الذي ينوء به قلبه. قبل خديها ورقبتها وصدرها السابح في العرق. قال بلهفة ورجاء:

— بهية، سنجد حلاً للخلاف على ملح الطعام، ولكن، أرجوك، اسمعيني حتى النهاية.

استمعت له حتى النهاية، ثم قالت بكلام غامض:

— ثم هالحين، وفي الصباح يفرجها الله.

اعتقد عبد الودود أنها تلمح إلى شيء له علاقة بخلافهما المحتدم على ملح الطعام، ولم يعرف حقيقة مرقفها إلا حينما رأى طبيب الحلي قرب سريره، يفحص جسده وهو ما زال في الفراش. صاح مستغراً:

— ما الذي تفعله؟ أنا لست مريضاً.

أقنعه الطبيب بعد طول جدال أنه مجهد متوتر الأعصاب، ولا بد من خضوعه لعلاج طويل قد يقتضي نقله إلى المستشفى. خاف عبد الودود وبدا مستسلماً لإرادة الطبيب، ولم يهدر منه أي اعتراض إلا حينما أخرج الطبيب كبسولة من حقيبته الجلدية السوداء، قال:

— خذ هذه الكبسولة الآن.

دقق عبد الودود النظر في الكبسولة ثم تلبسته حالة مُحاورٍ من الطراز الأول، قال:

— أيها الأخ الطبيب، ربنا ما شافوه بالعقل عرفوه.

— صحيح.

— إذاً، قل لي الصحيح، ما هذا؟

— هذا دواء للأعصاب.

— جيد، وما هي المواد التي يتكون منها هذا الدواء؟

— مواد كيماوية! هذا أمر معروف.

— وقعت أيها الطبيب، أوقعت نفسك بلسانك، وقعت وما حدا سمي عليك.

خبا الكبسولة في جيب بيجامته، قفز من سريره وهو يهدد الطبيب:

— الآن رابع ارفع اسمك للرئيس.

ثم قالها بلغة فصيحة مدوية:

— الآن الآن وليس غداً، سيكون اسمك بين يدي الرئيس.

وانطلق يمشي على غير هدى في الطرقات، بعيداً عن البيت.



## نعبي أستاذ فاضل من حي الأرمين

### عدنية شبلي

لا لم تكن تلك حركة تقطيب جبين، بل انها لم تكن حركة بالمرة، إنما ينفق حاجبا أم كيفورك مع كل ما يمكن لها أن تقول. كذلك، ارتفاع رأسها، أنفها، وشفتها العليا، كانت هي، أيضا، تبشر بإحساسها الأبدى بالتقزز. بعد أن قرعت بابي لأول مرة، هرع أوهان، الجار من البيت المقابل، يسألني: - ماذا كانت تريد منك هذه الكلبة؟

المرّة الثانية التي فعلت بها ذلك، عندما كانت مارة من أمام بيتي وهطلت فوق رأسها قطرة من المطر، فجاءت تحذرني حتى لا يبتل غسيل المنشور على الحبل.

أما في المرّة الثالثة، فقد كان الطقس جميلا. كنت جالسة في الخارج أحرق في قضبان البوابة، حين انبعث في الحوش صوت خطوات عرفت بأنها لام كيفورك، ولأننا لم نكن نتبادل الحديث بشكل خاص، أغلقت جفني كي أوفر على كليتنا عناء التحية والاشمغاز. وهكذا عبرت خطواتها من أذني اليمنى باتجاه اليسرى فوق الممر المؤدي إلى نهاية الحوش، مبتعدة عني. ثم ربما بعد أربع خطوات، وكنت قد فتحت عيني بعد الثالثة، عدت أسمعا تقترب مني ثانية. فجأة قالت أم كيفورك: «مرحبا»، ثم اقتربت أكثر. ولم أفهم. سألتني إن كنت أعرف، فأجبت لا. قالت:

- لقد مات الأستاذ.

---

عدنية شبلي كاتبة فلسطينية تقيم في القدس

بقيت جامدة في مكاني أراقب وجهها، أمسح البعد بين عينيها وحاجبيها. وبعد شيء من الصمت أضافت:

— وذلك الذي عندي، ماذا تعتقدين؟ سيموت أيضاً.

كانت تقصد زوجها. ثم اغرورقت عيناها بالدموع وارتجتنا حزنا لعدة لحظات، بينما تمتعت، فيما إحساس غريب يعصف بي، بأنني سأبحث ببقاة ورد. أعقبت هي بأنه لا فائدة من الورد، إذ يجف. أفضل التبرع بثمن الباقية للنادي الذي تولي موضوع الدفن. أجل، فلا يوجد أقارب للاستاذ. كذلك من يرغب بتقديم التمازي عليه التوجه إلى مقر النادي، حيث سيقدمون القهوة والكعك على روح الميت. ولقد صنعت الكعك سالي. هي مشهورة في الحوش بإتقانها لصنع الحلويات. ثم استغرقت أم كيغورك كيف أنني لم أنبه إلى التابوت حين أحضره في الصباح. لقد توفي يوم أمس. بعدها استدارت وتركتني وحدي في الساحة. وقد كانت الشمس حارة جدا.



أعتقد أنه لم يسبق لي أن حضرت مراسم دفن، وإن حدث، فقد نسيت ذلك تماماً. أنا متأكدة أنني لم أر جثة من قبل.

بعد وقت دخلت إلى البيت وأويت إلى فراشي لملي أغفو قليلا، لكنني لم أستطع. افتعلت النوم فقط، فيما راح صوت خطوات كثيرة، غريبة، وغير مألوفة، يفزو أذني. بعضهم يستفسر عن مكان تقديم التمازي، والبعض الآخر عن مكان خروج الجنائز، وآخرون عن مكان الدفن. بينما كيران تستقبلهم جميعا وتوجههم إلى المكان الصحيح. ثم تنسل إلي لاحقا، من بين كل تلك الجلبة، صوت استدارة المفتاح في قفل باب بيت أوهان؛ أشعر بوقعه على القلب، دافعا حميما، على الأرجح بسبب تعرضه الدائم للشمس. لقد غادر أوهان إذاً. واحد أقل يتلصص.



أوهان يسكن قبالي وعلى يساري تسكن أم كيغورك، تفصل بيننا ساحة يخرج منها عمر يقود إلى مؤخرة الحوش إلى بيت سالي وبيت كيران، وبينهما بيت الاستاذ. في حين أمام أبواب هؤلاء الثلاثة، توجد ساحة لا يزيد عرضها عن متر ونصف، لأن سالي قامت بإضافة غرفة على البيت، ولهطت بعض الأمتار منها. وكيران لم تكن لتتحمل ذلك. لم تعد تستطيع. هي أولا مريضة بالآزمة، والغيرة التي أثارها عملية البناء تلك قتلتها تماما. زد على ذلك أن المدخل إلى بيتها صار ضيقا جدا. وخائفاً. أما سالي التي كانت حاملا، صحيح من دون تخطيط ولكنها لم تنجس، فباتت بحاجة لغرفة ولو صغيرة لمولودها الجديد الثالث. فانبثق شجار عظيم بين الجارتين، فقد خلاله زوج سالي أعصابه وضرب شقيق كيران.

كانت تلك النهاية. ذلك فوق الحد.

ولقد مضى أكثر من عام ونصف العام دون أن تتحدث الواحدة مع الأخرى. عندما يُفتح باب إحداهما، يغلق باب الأخرى بهدوء. أما حين اقترح أوهان ذات عصر على كيران أن يصلح بين الأطراف، بكت

هذه، ولم يفتح الموضوع ثانية بعد ذلك اليوم. لكن وما أن انتهت الجنازة، حتى جاء أوهان يزف لي خبر مصالحتها بعد هذه المناسبة، مع أنها مناسبة سيئة. ثم أخبرني كيف أنه ذهب في الساعة الحادية عشرة ليلاً إلى الجريدة لنشر خبر وفاة الأستاذ حتى يعلم الجميع بموته، إذ إن النادي كان مقفلاً ساعتها ولم يكن قد انتدبه أحد بعد لإتمام مراسم الدفن.

- ماذا، أذهبت إلى الجريدة في وقت كهذا؟

- حق الجار على الجار. كنت في البيجاما عندما سمعت بالخبر، فغيرتها وذهبت. لكنني بقيت في

حذاء البيت.

إنذا يوجد الآن إعلان عن موت الأستاذ في الجريدة، كم لطيف.

- كيف عرفت أنت؟ من خبرك؟

- أم كيفورك.

فلنظ. وتحولت حركة فمه هذه إلى تموج صار يزداد بمرور الوقت، ثم بعث بيديه كل إلى جيب، حيث راحتا تتموجان بدورهما هناك. ويتناسق وتزامن شديد، أخرج من أحد جيوبه منديلاً ورقياً وردي اللون، قرّبه من فمه، وبعق. ثم طواه بسرعة وأعادته إلى جيبه الأيمن.

- أما نزالان لا تتحدثان معاً؟

أجاب:

- ما لي بها؟ سلمنا على بعضنا في الجنازة.

- يا الله متبحر.

لم يجب.

- معي هي لطيفة.

- صديقي، هذه المرأة مسخة. كلية. لقد سقطت من عيني تماماً.

- ولكن ما الذي حدث بينكما؟ طبعاً إن كان مسموح لي أن أسأل..

هز أوهان رأسه بأسى كما لو أنه متعب من مجرد استرجاع سلسلة أحداث الماضي تلك، وقال بصوت

تشوبه ذكرى الم قدم:

- يا شيخه، كل مرة كانت تراني أنظف الدرج تأتي وتنفض السجاد فوقه، غير عابئة لا بتنظفني ولا بالدرج. لم تتركني أفرح برؤيته نظيفاً حتى آخر النهار ولو مرة. هي الكلية لديها ورودة تنظف لها، وأنا؟ نعم، أوهان رجل وحداثي، ويستطيع المرء رؤية ذلك من فتحة باب بيته؛ من كل تلك الألعاب والدمى المجمعة في أكياس نايلون وموضوعة فوق الخزائن، منذ أن هربت زوجته إلى الخارج بصحبة ابنتهما الوحيدة، كما أسرت لي كيران بصوت خفيض ذات صباح.

ثم أضاف:

- لتصرف..

اخفضت عيني باتجاه أرضية الساحة، واضعة لبتسامة خفيفة على فمي. كان هذا كل ما هداني ربي إليه من تصرف، منذ أن قدمت للسكن في هذا الحوش، لكي أعلن عدم انحيازي لأي طرف.



أنا والاستاذ كنا الوحيدين من بين كل الجيران اللذين أصرا على عدم التدخل. هو كان، بينما أنا ما أزال. في فراشي. والوقت يمر. بصمت. حتى ورده لا تأتي ضوضاؤها اليوم من داخل مطبخ أم كيغفورك.



وردة. تردد خلفه الأشعار بينما هي تجلي، وأنا أجلي، وشباك أم كيفورك للصنوع من الزجاج غامق اللون يحجبهما عني، فلا أنجح إلا بسماع صوتيهما. ثم يضحك كلاهما لأن وردة لا تعرف «من قائل هذه الأبيات؟» بينما هو، الأستاذ، يعرف.

هو، أستاذ اللغة العربية الفاضل المتقاعد منذ عشرات السنين، وهي، الأمية في ريعان الشباب، يجلسان معا في مطبخ أم كيغفورك يوميا، ينشدان بصوت عالٍ: ألف. ألف. الف. باء. باء. ألف باء. ألف باء. أب. باء. باء. ألف. ألف. الف. باء. باء. باء ألف باء. باب.!

هكذا، حرفاً تلو الآخر، راحت الأحرف تدوي في حي الأمن مع قدوم الظهيرة، حيث تكون وردة قد انتهت من وديتها، إلى أن يأتي أخيراً من غرفة جلوس أم كيفور عبر مطبخها فتناقلته، مخترقاً نافذة مطبخي فالمر، مندفعاً إلى أذنيّ في غرفة الجلوس، صوت الباب الذي طرّقه للتو خلفهما. هي تتعد خطاها مغادرة الحي، بينما هو يمضي إلى بيته في غطي زاحفة، أشبه ما تكون ببرد الخشب.



لا أدري كم من الوقت مضى حين جاءت كيران تقرع باب بيتي، فتظاهرت بالنوم. غير أنها راحت تنادي اسمي بإصرار من خلف الباب، وبعد وقت صار لا بد لي من أن أurd. دخلت وجلست، متعبة منهكة، وأنا عدت إلى فراشي. قلت لها إنني لا أصدق أن الأستاذ مات، فوافقتني. ثم سألتها إن كانت تحب أن تشرب قهوة، فردت بحماس:

— لا لا، دخيلك. منذ الصبح وأنا اشرب قهوة على روح الميت.

— هل حضر الكثير إلى الجنازة؟

— ما يقارب الثلاثمائة. وكل الحارة كانت.

— أنا آسفة لأنني لم أتمكن من الحضور، ولكن تعرفين... لقد خفت.

فضحكت بالرغم منها. بسخرية؟ غير أنها قالت بأنها تفهّم.

— سمعت أن سالي سلمت عليك في الجنّازة.

— معلمت. الله يحلمها!

وتنهدت قاذفة بما تجمع لديها من مخزبة إلى هواء الغرفة، ثم أكملت:

-والله.. والله.. ماذا أقول لك؟ طوال حياتي وأنا أعيش باحترام، لم أرفع صوتي على أحد ولم يرفع صوتي علي.

• - كلنا نعرف بأن الحق عليها، وهي نفسها تعترف بذلك. لكن يجب أن نسامح أحياناً. ما حدث حدث.

—أتعرفين؟ في الصباح، حين أحضروا التابوت لأخذ الأستاذ، والله بقوا أكثر من ساعة يحاولون إدخاله



إلى البيت. ماذا تعتقد؟ لقد صار المر ضيقا جدا. وحاتق.

ثم أضافت مستفهمة:

— هل قال الله ذلك، ألا يعرفون كيف يدخلون نابوتا من أجل أخذ ميت؟

أجل حزين. ثم ماذا تعتقد سالي نفسها. ولماذا. بسبب شعرها الطويل؟

إنها تكره سالي. وصوت صفق الأبواب القادم من داخل بيتها من دون مراعاة لا لجار ولا لشيء، يقلب نفسها رأسا على عقب. يحيطها إلى أقصى درجة. وغضضت أنا بصري دون أن ابتسم.



عندما نلوذ بالصمت، تروح كيران تقتله بصوت أنفاسها غير المتشابهة، كما لو أن كل نفس يشير إلى فكرة أخرى. فجأة رفعت رأسها باتجاهي وقالت إنها تشعر ألما في كتفها وعنقها، كان قد بدأ بعد أن وقعت عليها شظية أحد المسافرين عندما كانت في طريقها إلى عمان في الصيف قبل الماضي. قمت أبحث عن مرهم بين مجموعة أدويتي للتواضعة، وعندما وجدته أسرعته هي بإزالة قميصها دون حجة تردد. واضطربت أنا. أنا شخصيا ما كنت لأحس بمثل هذه الثقة معها. وضعت بعضا منه، المرهم، بلونه الشفاف على أصابعي، وقزمت يدي من عنقها ثم أطبقته فوقه، فأذهلني ملمسه الناعم الطري. لقد كانت بشرتها لا تمت بصلية للسبعين عاما التي تبلغها. وأخذت هي تتأوه، مطلقة صرخة أو التئمن مع كل حركة من يدي، بينما أنا راح الخجل يطفئحتني إثر هذه التأوهات. ثم قالت فجأة بصوت أحسست ذبذباته سلفا وهي تعبر من عنقها إلى يدي:

— إيبية على أيام زمان.

أخيرا ارتدت كيران قميصها وأوصيتها بدوري بأن تدفئ جسمها جيدا، حتى تعرق. وصلتها إلى الخارج، حيث وقفنا قليلا هناك، أنا أقفز في مكاني لا لسبب، وهي تلمب بيد البوابة. ولو تدعها وشأنها. ثم قالت قبل أن تغلقها خلفها، وبروح عالية:

— كان الأستاذ محظوظا. لم يتعذب ولم يغلب أحدا. ولقد كان هنالك الكثير من الناس حوله. من سيكون قربي حين أكبر أنا؟ أنا الآن قادرة، ولكن كيف ساكون بعد عشرين عاما؟ لا بنت ولا ولد. كيف سأتدبر، ومن سيعتني بي؟

— أنا سأعتني بك.

— يووووو... هل ستتذكريني بعد عشرين عاما؟

سأحاول على الأقل ملاحقة مكتب الشؤون الاجتماعية من أجل توفير مساعدة لها، مثل وردة.



أغلقت الباب بالفتح وعدت إلى فراشي. في الطريق عرجت على المطبخ وغسلت يدي جيدا حتى أزيل عنهما رائحة المرهم الحريفة.



سالي إذا كانت آخر من زارني في ذلك اليوم. كماداتها بعد أن يخيم الليل، إذ تكون قد انتهت من التنظيف والطبخ ثم التنظيف مرة أخرى وتحميم الأولاد وتبييضهم، تأتي لتغير جو عندي.

– الله يرحم الأستاذ.

– أجل.

قلت فقط لما يشوبني من حذر تجاه هذه المصطلحات الدينية، ثم قلت:

– على فكرة، مهروك الصلحة مع كيران.

فردت هي بطيبة بالغة:

– الله يبارك فيك.

– أنا حقا سعيدة لحدوث ذلك أخيرا.

– وأنا أيضا. الذي حدث، حدث. انتهى. الله يسامحها.

– كيران طيبة جدا.

تهدت سالي بالطبع متاعية لشرح موقفها أمامي، لآخر مرة أتأمل:

– أتعرفين؟ لا حظ لي بالمرة مع هؤلاء الجيران. والله كيران هذه التي تربيها، كنت في كل عيد أم

أحضر لها باقة ورد، تماما كما أحضر لامي. لكنها لتيمة جدا.

أنا متأكدة من أن سالي لطيفة مع الجميع. لقد كانت لطيفة حتى مع الأستاذ.

– دعيك من كل هذا. اللهم الآن أنكما تصالحتما. يمكنك أن تكتفي بإلقاء السلام عليها إن كنت لا

تريدين أي صلة معها. ذلك على أي حال أفضل من الجفاء التام وأنتما الباب بالباب.

– نعم.

– المهم...

في الواقع لم يكن هنالك أي شيء مهم، قلت ذلك لجرد أنني بت أنتظر مغادرتها لي، فقد كنت،

ولا أدري لماذا، متعبة جدا. لكنها بادرت بموضوع جديد للحديث:

– لقد استفقدناك في الجنائز.

– نعم لم أتمكن من الحضور. لكنني سأذهب لزيارة قبره.

– خبريني حين تودين القيام بذلك، فرما انضم إليك.

يا الله سالي هذه، دائما تريد أن تأتي معي. ولتغيير الموضوع، سألت:

– ووردة؟

– ووردة؟! يا حرام... لقد حزنت كثيرا. وبكت عليه. لقد جاءت تعزي هي أيضا.

– متى؟

– صباح موته.

– إذا أنا كنت آخر من يعلم!

– يبدو أن كل واحد اعتمد على الثاني في أن يعلمك.

أخيرا تأملت وقامت. مع السلامة سالي، وبقيت واقفة عند البوابة أتابع اختفاءها في عتمة الممر.

فجأة، راحت خطواتها الخفيفة الآخذة في الابتعاد، تثير الهلع في. لن يخطو الأستاذ أكثر في هذا

الممر؟



كانت كل خطوة من خطواته واضحة، بطيئة، ومنفصلة عن التالية، كما لو أن كل قدم كانت تسير وحدها تماما. كانت.

كانت تبعث في النفس السكينة. أو شيئا شبيها بالأنهيار العصبي. فكيران كانت تجن منها. تشعر بأنه يزحف داخل رأسها. كما أنها كانت تفضل ألا يمشی بهذه الطريقة من أجله هو، فهناك مربع حجري مرتفع قليلا عن باقي أرضية الحوش، وطلما تعثر به وسقط فيما هو راقع غاد بين البيوت، بينما نحن قابعون خلف أبوابنا المغلقة، محتبئين منه.

بل لشدة ما لحظت أوهان هذا، أخصائي «حق الجار على الجار»، يخلق الباب لحظة يسمع صوت زحف الأستاذ، لكن ليس حتى النهاية حتى لا يثير انتباه الأخير إليه، فيعرف أن أحدا في الداخل. لكن ذات مرة راح الأستاذ يقرع باب بيته بإصرار، دون أن يجيب عليه أوهان. وبقي يقرع ويقرع وبشدة إلى أن فتح له أخيرا. عندها بادره:

— منذ ساعة وأنا أقرع باب بيتك. لماذا لم تفتح منذ البداية؟

فبدأ أوهان يقسم بأنه لم يسمع صوت دقاته، لكن الأستاذ قاطعه بنبرة قاسية، لم أعتقد أبدا بأنه قادر على مثلها:

— أنا الأناطش وليس أنت يا أوهان.

لا، لا يمكن القول بأننا كننا تنسابق إلى رؤيته أو الحديث معه. هذه التجربة المبهطة. يسألك، وعندما ترد عليه، تأتي زرقه عينيه الصغيرتين تتوسلك إعادة الرد بصوت أعلى. وأعلى. فإذا بك تجد نفسك تصرخ في وسط حي الأرمن في بلدة القدس القديمة في غرب قارة آسيا.

هو على أية حال مع الوقت، بات متفهما لرغبتنا في عدم الحديث معه، فصار يدعنا وشأننا، لم يعد يرفع رأسه عن الأرض، فمن يجلس على بعد مترين منه، لا حاجة له بالفرار. لا حاجة لي بالفرار. ولن تكون لي حاجة بذلك أكثر بعد اليوم.



وردة وحدها فقط لم تكن تهرب منه أو تضع فرصة الحديث معه.



بالتأكيد هو كان يحبها، وردة. ما يكاد يعلو صوتها الحاد واليافع من داخل بيت أم كيغورك، حتى تأتي خطاه للزحافة فوق المرمر، أشد نشاطا من عاداتها. ثم يروح اللفظ واللهمو يعلو أجواء الحوش.

أما الآن فلم أعد أعرف لا متى جاءت ولا متى راحت، أو حتى إذا ما زالت تعمل عند أم كيغورك. آخر أخبارها كنت قد سمعتها من كيران، بأنها قررت أن تضع كل مكسبها من العمل في تنظيف البيوت، في عملية جراحية في إحدى ساقيها، إذ إن واحدة كانت أطول من الثانية. غير أن كيران كانت خائفة من عدم نجاح العملية، وتكون المسكينة بها قد ضيعت كل توفيرها ليس أكثر. ما دخلي بها أساسا. فلقد كان فيها من الخلاعة التي ما كانت لتناسب ذوقي بالمرّة. وبكت على الأستاذ أيضا.



## رقصتها الأخيرة

زياد خداتق

النور انطفأ، ابتلعته برد المدينة وطلقات غزاتها، في غرفة صغيرة داخل بيت كبير التصقت امرأة بيضاء وفتاة سمراء بزاوية جدار، التصقتا رعباً من ليل طويل عاصف، وطلقات مجاورة لا تغادر ابداء، النوافذ مفتوحة على مصراعيها، الريح تطوح بالسائير ترميها داخل البيت حيناً وحيناً خارجه، المرأة والفتاة لا تجرؤان على اغلاق النوافذ خوفاً من طلقة طائشة، الغرفة ضيقة، المرأة لا تعرف الفتاة، فوجعت بها تدخل البيت الكبير الواقع على تلة عالية فجأة حين طاردها الرصاصات وطاردت كل أشياء مدينتها، تشوشت أوضاع المدينة وحركة سكانها بفعل الاجتياح المفاجيء... الذين فاجأهم الاجتياح دخلوا اول بيت صادفوه في طريقهم، بعض البيوت رفضت فتح بيوتها خوفاً من تبعات ايواء المطاردين، بيوت اخرى اقتحمت من قبل الناس التائهين المذعورين، فاضطر أهلها إلى الترحيب بهمس وتوتر.

المدينة لم تعد مدينة، صارت سجنًا جماعياً، والسكان لم يعودوا سكاناً، صاروا كائنات مطاردة دائخة، تتراكض من شارع الى آخر، من بيت الى بيت. تغيرت معالم سكان المدينة، اختلطت أعمارهم وفتاتهم وهوياتهم، قد تجد اربع فتيات خجلات في بيت مهجور فاخر تواجد فيه شاب مطارّد، وقد تجد

زياد خداتق كاتب فلسطيني /رام الله

امراة واحدة في غرفة شاحبة لطلاب جامعيين، وقد تصادف رجلا عجوزا في بيت امراة مطلقة، تعيش مع ابنها الرضيع، وبالإمكان سماع بكاء بنت صغيرة في غرفة معتمة لعجوز مخيفة العمى والتجاعيد والغمخيمات ...

مستشفيات المجانين ودور المسنين اقتحمت أبوابها، اختلط المجنون بالعاقل، والمسن

بالشاب، الأغنياء جلسوا على حصير الفقراء، الفقراء مرغوا عيونهم الفقيرة يفراش الأغنياء الدافئ، المحرمون، والفاقدون، والنصوص، والعلاء حشروا مع أئمة المساجد ورؤساء الأحزاب والمعلمين في غرف رطبة صغيرة. الكل صامت، لا قوة له ولا حول، الدبابات والريح وحدهما يتكلمان بصوت عال.

الفتاة السمراء، طرقت باب أول بيت صادفها في طريقها الهائم خلف خطوات الراكضين، لم يفتح الباب، فاضطرت إلى ركله. أطلت امرأة خائفة من وراء الستارة. فتح الباب، دخلت ...

الليل جاء يسره الدامي وغموضه ونهاره البعيد، سكنت الأنفاس عن اللهاث، المساجين، رضوا بقدرهم، بلا نوم وبعيون واسعة وجامدة انتظروا النهار القادم، لم تسأل إحداهما الأخرى عن اسمها أو عملها، في البداية لم تتكلما كثيرا، انكمشتا كلتاهما على سرها الخاص ومخاوفها الشخصية.

التصقتا مقابل بعضهما البعض بجدار، غارقتين في عتمة غرفة باردة، الشفاه تهتز، الأيدي ترتعش، ووحدها الريح ترقص مع الستارة رقصة حب غريبة. الطلقات لا تسكت، كأنها مذياع مفتوح نسيه شبان ماجنون أثناء رحلة ممتعة في غابة،

نهضت البيضاء تتلمس طريقها بتكئة بيدها على الجدار، في اتجاه المطبخ، لم تحرك السمراء ساكنا، بقيت جامدة تحدد في العتمة، عادت البيضاء بكاسي ماء، قدمت كاساً للسمراء، شربت السمراء الصغيرة، كأنها لم تشرب منذ عام، جلستا متجاوئين، تستطيع إحداهما الآن أن تسمع أنفاس الأخرى، أنفاس خافتة كأنها همس شجرتين وحيدتين ترثيان ورطة وجودهما على سفح جبل وعروقاحل،

البرد، الموت، العتمة، مدينة خرساء، فتاة صغيرة وامراة، الكتف تميل على الكتف الأخرى، الدبابة تميل بثقلها المروع على الجدران والسيارات وجدران البيوت المحاذية للشارع العام، صباح أصحاب البيوت يختلط مع صباح الريح، باطن اليد البيضاء على ظاهر اليد السمراء، الطلقات تدخل من النوافذ، وتستقر

في خزانة الثياب، البرد لا يرحم، العتمة لا تهدأ، الريح متوحشة، متوحشة.  
الحمد الأبيض على الحقد الأسمر، اليد تبحث عن الخلاص في اليد الأخرى.  
كان يجب أن أكون هناك في حضن أمي ففي أحضان الأمهات تخرس الطلقات  
وتذوب العتمة.

أمي مريضة قلب وقد تموت في أية لحظة بسبب قلقها على غيابي.. اليد  
البیضاء تمسك شعر الفتاة السمر، كأنها تقول: أنا أمك، الدموع الصغيرة  
تتجمع في اليد البيضاء نقية ورشيقة وحارة تغسل البيضاء وجهها بدموع  
السمر، الوجه الأسمر في حضن المرأة البيضاء مغمض العينين، تائه، دبق وحزين،  
الأنفاس تشتبك مع الأنفاس، العيون مغمضة... كان يجب أن أكون هناك في  
حضن زوج خائني وهرب مع صديقتي. عشرون عاما من الحب الكاذب وفجأة  
يهرب مع اعز صديقتي دون تفسير، دون اعتذار.

فتحت الفتاة السمر عينيها المندمعة على وقع دموع البيضاء الثقيلة، رفعت  
وجهها ودفنت راس السمر في صدرها، دوت رصاصة جديدة فوق رأسيهما  
مباشرة، صرختا التصقتا ببعضهما البعض أكثر، زحفتا على الأرض واندستا  
تحت لحاف ثقيل، جسد واحد، دموع واحدة، عتمة داخل عتمة، أنفاس تختبيء  
في أنفاس أخرى.

إذا ماتت أمي، وأنا بعيدة عنها سأموت بعدها مباشرة، على الأقل أكون بجانبها  
وهي تموت، ليس لي غيرها في هذا العالم، وليس لها غيري...  
تركتني زوجي لأنني لا أنجب، قد يكون معه حق في الرغبة بأولاد ولكن ليس  
بهذه الطريقة، فقط لو أنه اعتذر أو إحتضني وهو يقرر...  
رصاصة أخرى... التصاق أقوى... الوجه الأبيض مدفون في الصدر الأسمر،  
السمر تحيط الرأس بيديها، وهي تهمس: آه يا أمي كم أود أن أكون بجانبك  
الآن، اعرف أنك تموتين، سامحيني، يا أمي...

رصاصة أخرى... آه يا أمي  
السمر لا تعرف أن البيضاء كانت تكذب، فلا زوج هناك، لا صديقات، ولا  
أمل بأولاد، كيف للسمر أن تعرف أن البيت الذي تتواجد فيه الآن ليس بيتاً  
عادياً، وإن المرأة البيضاء ليست صاحبة هذا البيت هي نزيلة فيه مع عشرات  
النزيلات الضاحكات اللواتي هربن مع الريح إلى المجهول مع انطلاق موسم  
الهرب.

البيضاء لم تهرب، لا احد يعرف لماذا...  
هل شبت هرباً؟ إلى أين ستهرب لم يعد أحد يصدق أنها رسامة، لن  
تشفع لها معارضها في أوروبا، هل هي كذبة أخرى؟ لا احد يصدق، حقائقها

اختلطت مع أكاذيبها، صبار لحياتها هدف احد : أن تفصل بينهما، اليدان البيضاءون تحوطان عنق السمراء الهش مثل رماد سيجارة . السمراء تفتح عينيها على وسعها مستغربة من قسوة الايدي البيضاء التي كانت حنونة قبل قليل، كانت يدي أمها، تحاول السمراء أن تملص . اتركيني أرجوك، أنت تخدعيني، اليدان الغريبتان تشددان من قبضتهما على، وجه البيضاء يتحول الى صخرة منحوتة بشكل غير متقن، وجه بارد وثقيل يتلقى أوامره من جهة غامضة،

السمراء تصبح

آه يا أمي...

البيضاء امرأة أخرى الآن، كائن غريب لا ينتمي إلينا، كائن هبط خطأ من سماء أخرى،

عينا السمراء جمحظتا، لسانها الصغير قفز الى الخارج مصعوقا... وساكن هو الجسد الأسمر الصغير ساكن تماماً .

تجلس المرأة البيضاء أمام المرأة، ما أجملها! شعرها أسود لا تحده حدود، لا تفسره كتب، شفتان ممتلعتان، ذكيتان، عينان عميقتان، قادمتان من أول العالم، ما الذي فعلته؟ أمجنونة هي...؟

انحنى على الجسد الأسمر.. انهضي يا فتاة، انهضي ودليني على الطريق إلى المطبخ فانا عطشانة.. ما هذه الأصوات الغريبة في الخارج؟ من الذي فتح النوافذ على مصراعها؟ احد ما خان السقف والارائك والجدران وباع أسرارها للريح، من أطلق جنون الستارة؟

من؟

من؟

المرأة البيضاء تمشي بطيعة ومشوشة باتجاه النافذة المستباحة، لا أحد يعرف ما الذي تفكر به، قبضت على الستارة المجنونة، عانقتها بقوة، همست بكلمات غريبة، أخذتها الستارة معها، طوّحت بها، مرة داخل الغرفة، ومرة خارجها كانتا ترقصان رقصة حب غريبة...

### محمود درويش: النتعز حرفة وهواية

لعل محمود درويش أن يكون الشاعر العربي الوحيد من شعراء الحداثة العربية، الذي له علاقة خاصة بالجمهور، ولعله الوحيد، أيضا، القادر على أخذ جمهور عرض، ليس متابعا بالضرورة لسيرورة الشعر العربي الحديث، إلى اقتراحاته الأسلوبية والجمالية من دون جهد يذكر.

إنها علاقة يمكن أن توصف بـ «السحرية» تلك التي تربط محمود درويش بجمهوره. شاعر يقف أمام الجمهور ليسمره. يأخذه من حالة التوقع المسبق، أو لنقل الذائقة المجهولة، إلى انتباهاته وانتقالاته الفنية والمضمونية.

ومن دون أن نقلل من أهمية فلسطين في شعر محمود درويش، وفي وجدان جمهوره، فإن الذين يذهبون إلى اسمية درويش لا يذهبون لهذا السبب فقط. انهم، بدءاً، يذهبون إلى الشعر، وإلى محمود درويش نفسه. هذا الشاعر - الحالة الخاصة.

كان هذا هو ما وجده محمود درويش في أسميته الأخيرة في الرباط، رغم أن المغرب كان يعيش لحظتها فرحاً كروياً لمناسبة بلوغ فريقه نهائي كأس إفريقيا. لكنّ لدرويش جمهور لا يخلف موعده. على هامش أسميته الحاشدة في الرباط كان معه هذا الحوار:

الأخ محمود، جئت إلى المغرب مرة أخرى لتجدد اللقاء مع الجمهور المغربي، ترى، ألا يزعجك هذا الزخم من الحضور، ومن الانصات والانتباه لقصيدتك، ولتميز إنشادك لهذه القصيدة؟ ألا تتضايق قليلاً أو كثيراً من هذا الفيض الواضح من المحبة، ومن الدفق الرائع من حولك؟ ألا تشعر، في لحظة من اللحظات، بالحاجة إلى تخفيض الجمهور في جسدك، واحد من عدد القراء بداخلك حفاظاً على صمت «القصيدة وعلى هيبتها»؟ أعتقد أن هذا السؤال شديد الترف. فليس من حق الشاعر أن يشكو إلا من شيء واحد: من عزله. أعني بعزله أن تكون هناك مسافة بينه وبين القارئ، وليس من حقه أن يشكو من حضور القارئ الكثيف

لص حوار أجراه الكاتب المغربي حسن نجمي في الرباط في شباط الماضي



في المساحة التي يوفرها النص للاقتفاء بالقارئ.

في المغرب، وخصوصا في الرباط، وبخاصة في مسرح محمد الخامس، أصبح في مائي. إن هذا المسرح من أجمل الأماكن التي أقرأ فيها شعري، حتى ولو كانت خالية من السكان. وبالتالي، لا أستطيع أن أقول إن الناس في هذه القاعة هم جمهور. إنهم مؤلفون مشاركون في عملية تحويل العلاقة بين القصيدة والقارئ إلى طقس.

ما يحدث معي دائما في هذه القاعة هو نوع من الاحتفالية. أنا أحتفي بالجمهور، والجمهور يحتفي بي. وبالتالي، يساعدني الجمهور على أن أؤلف القصيدة تأليفا مختلفا عن كتابتها.

إذا عندما ألتقي بجمهور مسرح محمد الخامس، لا أشعر بأنني أقرأ نصا شعريا مكتوبا، بل أشعر بأنني - أنا والناس - نعيد إنتاج وكتابة هذا النص بشكل احتفالي أو مسرحي إن شئت.

أفهم من سؤالك المعنى الثقافي الذي تعنيه، وهو أن كثرة الجمهور تحمل في سياقها مطالب جمالية محددة تثقل على الشاعر. هذا يتوقف على مدى انصياع الشاعر للحظة الجمالية التي يريدها الجمهور.

هناك جمهور يقود الشاعر. هناك شاعر يقود الجمهور. وهناك قيادة مشتركة بين الشاعر والجمهور، وهذا ما يحدث في علاقتي.

أعرف أيضا من سؤالك أنك تريد أن تقول: إن متطلبات الجمهور لا تحمل دائما شروطا جمالية. لكن هذا يتوقف عليّ.

كيف؟

كيف أنصرف مع هذه الهدية، ومع هذه المطالب. هل أصدق حنط اللحظة، أم أحوز هذه اللحظة في اتجاه آخر، يلتقي فيها الشعر مع محتواه الإنساني والمشارك بين النص الشعري والواقع الذي أنتج هذا النص؟

محمود، بخبرتك الشعرية. وأنت تترك أثناء كتبتك للقصيدة جملة من البيانات أو الفجوات في النص كي تشرك معك قارئك في بناء المعنى الشعري وفي استكمال المستلزمات الجمالية والمعرفية لقصيدتك، ألا تراهن أيضا على توقعات الإنشاد؟

أرجو أن تصدقني إذا قلت لك إنني لا أفكر بتاتا في أي قارئ في لحظة الكتابة. عندما أكتب، أعطي لنفسني حق التعبير الذاتي بشكل مطلق لا رقابة عليه من أي اعتبار غير اعتبارات الكتابة الحضة. ولا أفكر في القارئ إلا عندما أريد أن أنشر القصيدة، أي عندما تكتمل هذه القصيدة وأرضي عن هندستها وبنائها وإيقاعها، وأشعر أنها تحمل مشتركا ما بين كاتبها ومتلقيها، فإنني أنشرها عندئذ، ولا تصبح ملكا لي، بل تصبح ملكا للمتلقي. وأنظر إليها من هذا المنظار كما لو أن شاعرا آخر هو الذي كتب هذا النص. وهذا أحد مقاييس حكمي على قصائدي، إذ أكتب وأحس في الدرج، وبعد فترة، أعيد قراءة ما كتب. فإذا لاحظت أن هذا النص يشبهني كثيرا، أعرف أنني كررت نفسي، وأعرف أنني أنا من كتب النص. لكن عندما أشعر بأن شاعرا آخر قد كتب هذا النص، أي أن هناك دهشة ما، وغرابة ما، وجديدا ما... ساعته أظن أن النص قد استوفى بعض المتطلبات والشروط التي أحلم بها.

أما موضوع الإنشاد، فلا أخطط له.. لا أثناء كتابتي الأولى، ولا أثناء الكتابة النهائية للقصيدة. إن الإنشاد موجود بحكم خيار الشعري الموسيقي. وأنت تعرف أنني من الشعراء شديدي الانحياز

إلى الإيقاع، سواء أكان هذا الإيقاع خارجياً أم داخلياً، وقد عبرت أكثر من مرة عن أنني لا أستطيع أن أحقق شعريتي إلا بإيقاعياً. وبالتالي، عناصر الإنشاد متوفرة، لكنني لا أخطط لها مسبقاً.

#### وفي المقربات الشعرية.؟

في قرأاتي الشعرية، نعم، أراعي هذا الموضوع أثناء اختياري لقرأاتي الشعرية، فهناك قصائد قد لا تتوفر فيها شروط الإيقاع، لا أقرأها مع أنني أغامر أحياناً بقراءة تجريبية، وقد فعلت ذلك أكثر من مرة. لكن الإلقاء أو الإنشاد فن آخر مستقل عن الكتابة الشعرية. فهو ينتمي أكثر إلى المسرح أو إلى الرقص أو إلى ما شئت من الفنون الأخرى، ولذلك، فهو فن ثالث غير مرتبط بالقصيدة، الإنشاد هو نوع من الغنائية بصوت عال، ونوع من المسرحية.

وكما قلت لك في البداية، فروتي الإيقاعية - ولا أخجل من هذا التعبير - توفر لنصي الشعري شرطاً إنشادياً.

إلى جانب ثروتك الإيقاعية، هناك ثروتك اللغوية. وقد قلت في قصيدة لك: أنا لغتي، وذلك بالمعنى العميق النبيل، المعنى الجمالي والمعرفي والفلسفي، لهذا التماهي بمادة الكتابة الذي يذكرني بما قاله الرسام الشهير بول كلي: أنا اللون، أي اللحظة التي يتحد فيها جسد المبدع بمادة الإبداع.؟

إن الإيقاع هو إحدى نقط القوة في تجربتك الشعرية. لكن اللغة أيضاً هي أحد المرتكزات الأساسية التي تنهض عليها قصيدتك. فكيف تقيم هذا الحوار الخاص، الحميمي والمعرفي مع اللغة، لغة الكتابة الشعرية.؟ أعتقد أن اللغة هي هوية، لا بالمعنى الوطني أو القومي، وإنما هي هوية إنسانية، إننا لا نستطيع أن نُعرّف الوجود إلا إذا عرفنا على اللغة. إن اللغة تشير إلى الموجود، وحيث تكون اللغة يكون هناك تاريخ كما يقول هايدغر.

هذا من ناحية معرفية عامة. أما من حيث الناحية الشعرية الخاصة، فإن الشعر هو الذي يهيد الحياة إلى اللغة، عندما تستهلك وتصبح مجرد لغة يومية، مبتذلة ودارجة. الشعر هو الذي يحيي اللغة، وهو الذي يطورها، وهو الذي يعرف الإنسان بوجوده من خلالها.

صحيح أن اللغة هي أصل الشعر، لكن الشعر هو أيضاً يشكل أصلاً آخر للغة، أصلاً للسلسلة اللغوية، وأعتقد أن لغتي الشعرية ليست لغة ثرية، بل أعتقد أن لغتي الشعرية إلى حد ما هي لغة متقشفة. وقد صرت في الفترة الأخيرة أسعى إلى تقشف لغوي ما. ولا أعرف ما إذا كان تعبيري هنا دقيقاً، فربما كان تقشفي بلاغياً أكثر منه لغوياً، ولأنني لا أعتقد أن اللغة هي فقط وسيلة تعبير أو إيصال رسالة، وإنما هي أكثر من ذلك.. أو كما يقول الشاعر والمفكر الكبير الراحل أوكتافيو باث إن الفرق بين النثر والشعر هو أن الكلمة في النثر تريد أن تخبر. أن تبلغ عن شيء ما، بينما وظيفة الكلمة في القصيدة هي أن تكون. أي أن لها دوراً كينونيا في بناء القصيدة.

من ناحية أخرى، أنا فاقد كل شيء.. كمواطن وككائن إنساني، في شروطتي التاريخية المحددة، أنا فاقد كل شيء، ولذلك، أسعى لأن أحقق وجودي ووطني من خلال التأسيس داخل اللغة، تعريضاً عن خسائري الخيطة بي. فأنا أؤسس كينونتي ووجودي ووطني وبتي من داخل اللغة كتعويض عما فقدته وخسرت، ليس فقط ك فلسطيني وإنما أيضاً كشاعر، فالشاعر غير راض من علاقته بالواقع، غير راض

عن علاقته بشرطه التاريخي. وبالتالي، فهو دائما يسعى، لكي يؤسس من خلال الواقع العمي واقعا استعاريا أو جماليا، فيجعل الواقع اللغوي في تعارض مع الواقع العمي.

### مهنة الشعر

محمود، أنت تعرف أن الشاعر بلبلو نبرودا تحدث في مذكراته الشهيرة عن (مهنة الشاعر). بالطبع، قد لا يستسيغ المرء مثل هذا التعبير، وقد لا يقبل أن تكون ممارسة الشعر (مهنة). لكن عندما يقول بذلك شاعر إنساني كبير وعميق مثل نبرودا، فإننا نقبل به، ولو على سبيل الوصف الاجرائي؟

انت، أخي محمود.. كيف تعيش (مهنتك) كشاعر؟ كيف تؤثر هذه الهوية الإنسانية العميقة بوصفها صيغة وجود أو تعبير عن وجود؟ وأيضا، كيف تمارس (هذه المهنة) كقطس كتلة؟

دعنا نناقش في البداية موضوع المهنة. لا شك في أن الشعر هواية ومهنة معا. لا يستطيع الشاعر أن يبقى هاويا، بل عليه خلال عمر تجربة شعرية معينة أن ينتبه إلى الصناعة الشعرية، والصناعة هي أقرب إلى المهنة.

إن الشعر ليس تدفقا سلقيا تلقائيا يدهيها فقط، بل ينبغي أن يخضع لفكر شعري، لموقف ما ولفهم ما للوجود وللعالَم. فالجدلية بين المهنة والهواية ضرورية لسببين: لكي لا تتحول الصناعة إلى مهنة حرفية..

### بمعنى الاقتصاد؟

نعم، أي كما لو لُذِي مصنع خشب، فأصنع كرسيًا كل يوم! وهناك شعراء لديهم هذه المهارة لإنتاج كتب ليس من الضروري إنتاجها طالما أنهم صنعوا هذا الكرسي في كتب أخرى. ولأن لهم مهنة ويتقنون الصنعة الشعرية، فهم قادرون على الإنتاج اليومي.

والمهنة ضرورية أيضا لكبح كسل الهواية، وعدم تركها في انتظار ما يسمى بالإلهام أو ما شابه ذلك. لذا يجب على المهنة أن تراقب كهواية، وعلى الهواية أن تخضع لشروط المهنة. وبالتالي، فهناك علاقة جدلية بين المهنة وبعد الهواية في الممارسة الشعرية.

من جهتي، صرت أشعر في السنوات الأخيرة بأنني كنت هاويا أكثر مما ينبغي. لم ألتجئ إلى نظام العمل، إذ مهما أعطينا للشعر من حرية التفجرات العلقائية وتشظياتها، ينبغي أن ننظم مراقبة الحالة التي ينادينا فيها الشعر. فقد يأتي الشعر ونحن مشغولون بفوضى غير منظمة، وقد يمر الشعر فلا نتعبه. له. وبالتالي، فأنا أدرب نفسي على الإصغاء لهذا الصوت الشعري.

### كيف تنظم هذا الإصغاء إذن؟

أنظمه بخلق عادات وتقاليدي كتابية، إذ إنني دريت نفسي وبصعوبة على الانضباط في وقت الكتابة. عليّ أن أجلس إلى مكتبي في الصباح وأحاول الكتابة، لكن من دون أن أرغم نفسي على الكتابة. ولا أعرف من قال إن الإلهام موجود، لكنه قد يمر ونحن لسنا في انتظاره! بمعنى أن علينا أن ننتظر، أن نحاول قذح شرارة هذه العلاقة بين الإلهام والعمل. وربما علينا أن نتساءل عن معنى الإلهام، ما هو الإلهام. أعتقد أن الإلهام هو اللحظة التي يجد فيها اللاوعي كلماته أو القدرة على التعبير عن نفسه. وقد تأتي هذه اللحظة أو لا تأتي، لكن علينا أن نسمي لانتظارها واصطيادها في الوقت المناسب.

ما أقصده هو أنني أفهم هذه الجدلية وانتظر الإلهام، بل أستحثه أحيانا على القدوم. إنني أذهب أحيانا إلى عملي الشعري، إن جاز التعبير، من دون شهية عالية، فأفاجأ بأن الإلهام قد جاء، وأحيانا أذهب بحماسة لانتظار الإلهام ولكنه لا يأتي. إنذا، هذا الشيطان الشعري، وهو فعلا شيطان، ليست له مواعيد وليست له المذاورات مسبقة. وبالتالي، علينا أن نلعب معه اللعبة الماكرة.

حديثك عن جانب من أسرار الكتابة لديك، يحفزني على أن أندس قليلا في مختبر القصيدة التي تكتبها. وما أعرفه شخصيا، وما أنا مقتنع به بصدق، أنك شكلت عبر التجربة الطويلة وخبرة السنوات المتركمة من الكتابة نوعا من المختبر في كتابة الشعر العربي الحديث والمعاصر. مختبر متميز لمعجم من الكلمات الخاصة. كيف تربي في الظل هذه الكلمات. كيف تحذب عليها. كيف تقيم العلاقة معها. كيف تؤثث فضاء الكتابة. ما نوع الأوراق والأقلام التي تستعملها. ما هو الزمن الملائم والأثر لكتابة القصيدة؟ باختصار، هل يمكننا أن نعرف على المختبر السري للشاعر الكبير محمود درويش. وما هي مواصفاته وملامحه الأساسية؟

إذا جاز أن لي مختبرا، فإن مختبري نهاري. لست من كتّاب الليل، وقد بذلت جهودا طائلة لكي أعود على الكتابة في الليل، لأن الوقت في الليل أطول، ولكن لا أعرف الأسباب الغامضة. وإنذا، مختبري مفضوح، مكشوف في الضوء.

صحيح أن الكتابة تعبير عن اللاوعي، إذ الكتابة هي اللاوعي عندما يتكلم. لكنها تحتاج إلى وعي شديد. وهذا هو الذي قد يربط بيني وبين الضوء، فلا أكتب إلا في الضوء (الطبيعي). من طقمي... أو بالأحرى عاداتي الأخرى، أنني لا أكتب إلا على ورق أبيض غير مسطر، وأقطع كثيرا من الورق. كلما أضط سطرًا على صفحة، أعيد نسخ ما كتبت على صفحة أخرى. لا أحب المسودات المشوشة. كما أنني أكتب بقلم الحبر السائل، باللون الأسود دائما. وأحيانا، عندما تنعشر الكتابة... أنتظر من قلم ما فأغير الأقلام، معتبرا أن المشكلة في الأقلام. وإذا صدقت هذه الريبة فإنني أومن بالقلم الآخر.

إنها أوهام صغيرة، لكنها لا تضر القارئ ولا تضر الشاعر، نوع من التطير من قلم معين والتساؤل بقلم آخر.

من عاداتي أيضا أنني لا أستطيع الكتابة لا في الطائرات، ولا في القطارات، ولا في الفنادق، ولا في مكان خارج المكان الذي توجد فيه كسبي أو على الأقل مكتبي الرئيسية. أحتاج دائما إلى مراجع. وقد تستغرب سي حسن، كلما كبرت في السن وفي التجربة الشعرية، تزداد شكوكي إزاء دقة الكلمات وصوابها، أنا لم أكن أفتح القاموس بهذا الشكل الذي أفتحه الآن. فلا يمر يوم من دون أن أفتح القاموس للتأكد من سلامة الكلمة وجذورها ومصدرها وتعدد معانيها. ولذلك، لا أستطيع أن أكتب في مكان لا توجد فيه قواميس أو مراجع أو إنسيكلوبيديا. في الكتابة الشعرية أحتاج إلى مراجع كما لو أنني أقوم ببحث، بينما القصيدة في ظن الناس الذين لا يكتبون تبدو كما لو كانت خاطرة، لا، الشعر ليس خاطرة. إنه عمل بحث شاق، يحتاج إلى التدقيق في المراجع والمرجعيات والعودة الدائمة إلى المكتبة. إن القصيدة بحث..

## صعوبة اختيار العنوان

محمود، عندما تنتهي من كتابة قصيدة، وتشعر بأنك اكتملت وأصبحت قادرة على الخروج إلى قارئها، كيف تعثر لها على عنوان. ثم ما حكاية العناوين في تجربتك. هل يحدث أن قصيدة كتبته سبقها عناوينها مثلا، أم أن العنوان لديك يأتي ليسمي القصيدة بعد ولادتها؟ واستطرادا، هل مجموعاتك الشعرية، تسبقها عناوينها أم تأتي العناوين لاحقا؟

لم يسبق لي غير كل تجربتي الشعرية، وهي طريفة، أن سبق أي عنوان أية قصيدة، أو سبق اسم معين لمجموعة شعرية المجموعة نفسها. ودائما، أجد صعوبة في اختيار العنوان. كما أنني أستمع بأصدقاء في أحيان كثيرة. وأحيانا أرسل المجموعة الشعرية إلى ناشر من دون أن أعثر لها على عنوان، فأستعين بالناشر وأستمع بهمة القراءة (في دار النشر) لكي يقترحوا علي مجموعة عناوين أختار من بينها العنوان الملائم. وقد حدث هذا مع مجموعتي الجديدة (لا تعتذر عما فعلت)، إذ تم رن النصوص وتصنيفها ولم تعثر لها على عنوان، واقترح علي الناشر عشرة عناوين، اخترنا منها هذا العنوان. كذلك، حدث نفس الأمر مع مجموعتي الشعرية (لماذا تركت الحصان وحيدا، التي تأخرت في المطبعة أكثر من شهر في انتظار العثور على العنوان الملائم. وفي النهاية، توفق أحد الأصدقاء في اقترح هذا العنوان. دائما، كان العنوان يأتي في آخر العمل الشعري..

نفس الشيء حدث بالنسبة لمجموعتك الشعرية الأولى (عاشق من فلسطين)، الذي اقترح الناشر عناوينها بعيدا عنك. كما نذكر. لكن، عندما تتروا مع ناشر على قبول عنوان معين، سواء أكان من اقترحه هو أم اقترحه أحد الأصدقاء، كيف تؤسس علاقتك مع هذا العنوان؟ كيف يصبح جزءا منك ومن تجربتك؟ أولاً، عند الاختيار أراعي ألا يكون العنوان أحادي الدلالة. لماذا؟ لأن عنوانا محدد الدلالة يفقد القارئ إلى تأويل محدد للكتاب، فأحرص أن أتركه مفتوحا على عدة احتمالات وعلى عدة مستويات من القراءة. في البداية، أعود على أن هذا العمل بهذا الاسم هو ابن لي وجزء مني، لكن مع كثرة التداول، يصبح (شخصية مستقلة)، فيعرف بذاته وباسمه وتصبح له كيونه، ولغة بعض من أعماله الشعرية، تمنيت لو راجعت عناوينها، ولكن ذلك أصبح خارج الإفادة.

أيضا، عندما تكتب شعرا.. هل تحتاج إلى تفضية موسيقية. هل من عادتك أن تهوى قضاء موسيقيا معنا لكتابتك. ويعني آخر، هل تنصت للموسيقى أثناء استيلاء قصيدتك أم تفضل أن تسمع الموسيقى خارج لحظات الكتابة؟ وما علاقتك أساسا بالمرجع الموسيقي؟ أحيانا، أحتاج إلى نوع من الموسيقى لكي يخدم إيقاعي أو لكي آخذ من هذه الموسيقى إيقاعا ما، مثلا، عندما أريد أن أكتب نصا خالفا أستمع إلى شوبان، وعندما أريد أن أكتب مقطعا عالي النبرة وقويا، أستمع إلى بيتهوفن.

من جهة أخرى، أستمع إلى الموسيقى لكي آخذ منها الأفكار. لماذا؟ لأن الموسيقى لا تقول لك بالكلمات، ما هي موضوعاتها، وما هي طريقتها، وما هي رحلتها، فأنت تقول وترجم، من خلال تفاعل مع الموسيقى هذه الأصوات التجريدية إلى كلمات ملموسة.

إنني كثيرا ما أستفيد من الموسيقى وأستخدمها ليس فقط لتقوية أو تخفيض التبرة أو الإيقاع، بل من أجل تحويلها إلى كلمات تعينني على أن أترجم الموسيقى إلى لغة.

والموسيقى التقليدية، موسيقى الشعوب وبخاصة للموسيقى التقليدية الفلسطينية، ألا تهتم بها؟  
دعني أعطيك مثالا على هذه العلاقة مع موسيقى الشعوب من خلال تجربتي الشعرية: عندما كنت أشتغل على نصي الشعري عن الهندو الحمر في سنة ١٩٩٢، قرأت كثيرا من أدبهم ومن خطبهم البليغة جدا، ومن شعرهم، وما كتب عنهم. وأيضا، اشتريت مجموعة من الأسطوانات وأشرطة موسيقاهم. وذلك لكي أدخل إلى هذا العالم الغرائبي بالنسبة إلي، ولكي أدخل في عمق الثقافة الروحية لهذا الشعب الذي تعرض لأكبر إبادة في التاريخ البشري الحديث.

فعلا، أحتاج إلى موسيقى الشعوب. وحدث نفس الشيء، عندما كتبت عن الأندلس. فكل ما كتبته، كتب على إيقاع موسيقى الفلامنكو، وعلى أصوات القيثارات والكمينجات الفجرية.

استطردا، وفي نفس الأفق، كيف تقيم علاقة مع الفنون البصرية وضمنها الثقافة التشكيلية؟  
مشكلتي مع الفنون البصرية ومع الفن التشكيلي بالذات، أنني أبحت فيها عن الشاعرية، أنا منحاز إلى الفن التشكيلي التجريدي الذي لا يقدم لي صورة واضحة نهائية أو وجوها ذات ملامح محددة، أفضل الفن المائي المفتوح على عدة قراءات، ولذلك لا أصلح أن أكون نافذا تشكليا، لأنني لا أبحت في هذا الفن إلا عن حضور الشاعرية وتعبيراتها.

### صدقات شعرية وشخصية

أخي محمود، أنت تكتب نصا شعريا عظيما له قيمة ملموسة في الشعرية الإنسانية، وله حضوره على مستوى الجغرافيات الشعرية الكونية المعاصرة. بالطبع، لا أجاهل وإنما أتحدث عن معرفة شخصية، وعن مواكبة للنص ذاته ولأصدائه الممتدة. وفي نفس الآن، لاحظ أنك تمجد جسورا وترابط الوشائج مع عدد من الصداقات والقرابات والمرجعيات الشعرية الإنسانية، ولك صدقات مع بعض الشعراء الكبار، أحيانا صدقات مباشرة، وأحيانا أخرى صدقات مع نصوصهم الشعرية والمرجعية.

كيف تشيد حوارك مع هذه الصداقات وهذه الجغرافيات والنصوص الكونية (أفكر الآن في يانيس ريتسوس مثلا، شاعر اليونان الكبير الذي تعرفت عليه وكتب عنك)؟

في الحقيقة، أغلب صداقتي الشعرية تمت من خلال النص، ونادرا ما بذلت جهدا لتطوير علاقة شخصية. ذلك لأنني أعرف أن هؤلاء الشعراء الكبار في الغالب هم كبارو الشأن وشديدو التهذيب، وبالتالي لا أفرض عليهم نوعا من تطفل الصداقة.

ذكرت ريتسوس، وقد أقمت معه نوعا من الصداقة لأنني أقيمت لفترة معينة بأثينا، وقد مني للجمهور أول مرة قائلًا في حقي كلمات أخرجتني كثيرا، وتناولنا الغداء معا، ثم رزته في بيته. لكننا لم نطور معا هذه العلاقة من خلال المراسلات أو تبادل المكالمات الهاتفية مثلا، وتقريبا انتهت في فترتها الأولى، وظلت في حدود المجاملة والضيافة الشعرية، ضيف ومضيف. وكذلك نفس الشيء يمكنني أن أقوله عن علاقتي ببعض الشعراء الفرنسيين وبعض الشعراء العالميين الآخرين. لكن هناك علاقة صداقة عميقة مع دهريريك والكورت رغم أننا لم نلتق. أبدا، لم نلتق وأنا معجب بشعره، وأظن أنه يعرف مدى إعجابي بشعره.  
يمكنني أن أستهضر هنا صداقتي مع برايتن برايتباخ الجنوب الريفي، وهي صداقة كانت قوية بحكم

لقاءاتنا المستمرة عندما كنت في باريس حيث كنا نقيم معا ، لكننا بعد أن نفترق ، لا نلتقي ولا نظل هناك مواكبة يومية إلا من خلال العلاقة مع النص . وطبعاً ، عندما نلتقي تتجدد هذه الصداقة .

أذكر أيضاً علاقات أخرى كانت قوية وثريّة مع شعراء روس من أمثال يفتوشنكو ، بريزنسكي ورسول حمزاتوف وغيرهم ، ولا أنسى الصداقات مع بعض الكتاب الكبار ، كالروائي الهنري تالسي العظيم ساراماغو الذي زارنا في رام الله ، والكاتب النيجيري الكبير وول سوينكا ، وصديقي خوان غويتيسولو الذي أعرفه كثيراً والذي يسهل العلاقة ويبادر إلى الصداقة .

وصداقاتك الشعرية العربية ، ما هو صديقك منها ؟

بالنسبة لصداقاتي الشعرية على المستوى العربي ، الأمر مختلف .. فنحن نعيش في بيئة واحدة ونلتقي كثيراً ، وأنا أشكر الله أن ليس لي خصوم . كما لا أتوقف كثيراً عند من يبادرني العلاء . وعلاقتي بالشعراء الكبار ممتازة . لقد كانت علاقتي مع الشاعر نزار قباني علاقة صداقة قوية . علاقتي مع أدونيس علاقة صداقة طويلة ودائمة ، وكذا علاقتي مع سعدي يوسف علاقة صداقة راقية ، ومع سليم بركات .. ومع الجيل الجديد من الشعراء الفلسطينيين ، وفي مصر مع أحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر ، وأيضاً مع مدحرج عدوان ونزيه أبو عفش ( في سورية ) . وعلاقة الصداقة في المغرب مع محمد بنيس .. ومع حسن بلممي ..

عفواً ، أنا تلميذ لك يا اخي ؟

الحمد لله ، علاقاتي صعبة وسليمة وليس بها أي غبار ، لأنني لا أؤمن بالجزبية الشعرية بتاتاً . وأهتدك خارج اعتبارات بعض الظواهر السلبية التي تسود الحياة الثقافية العربية ، كالتكتلات أو الحزبيات أو المافيات الصغيرة أحياناً . ذلك لأنني أعتقد أن الفضاء الشعري واسع ويتسع لكل الخيارات والعجائب ، ولكل الأجيال أيضاً .

إن علاقتي بالأجيال علاقة سليمة ، فأنا مجايل لأصغر الشعراء منا ، وأتعلّم منهم وأصفي إلى حسانيتهم الجديدة ، لأنهم هم المستقبل في آخر الأمر . وبالتالي ، فنحن الأكبر منا ينبغي أن ننطق في سلامة مجازنا وعالمنا الشعري . قد يكون هذا العالم دخل في طور كلاسيكية محافظة ونحن لاندري . لذلك علينا دائماً أن نصغي وأن نقرأ النتاج الجديد لكي نفهم بشكل أفضل الحساسية الشعرية الجديدة ، سواء كنا نقبلها أو نرفضها . فقد نكون هرمان دون أن ندري . وبالتالي على المرء أن يجدد شبابه من خلال توطيد العلاقة مع شباب الشعر الحديث .

هيات لي اتفق السؤال عن مواجنتك للمقصيدة الفلسطينية الجديدة . كيف تقرأ نتاج شعراء الجيل الجديد ؟ كيف تقيم مع هؤلاء الشعراء الجديد علاقة ؟ وكيف تخاورهم بوصفك مرجعية كبرى في الشعر الفلسطيني ، وفي الشعر العربي ؟

أعرف عدداً من أصدقائي الشعراء الفلسطينيين الشباب ، وكيف يحبونك ويواكبون أعمالك قراءة ومواكبة نقدية ، فكيف تواكبهم أنت من موقعك ؟ هل تخاورهم من موقع الأستاذ ، المرجع أم من موقع الصديق الذي يكتبني بالقرارة والأصوات فقط ؟ هل توجه أم تنصح مثلاً ؟

لم أنصرف أبداً ، ولو مرة واحدة ، من منطلق كوني أكبر منا أو أكثر تجربة شعرية ، بالعكس ، أحرص

على أن أعطيهم الإحساس بأنني أريد أن أتعلم، وبأنني أريد أن ألهم المناخ الشعري الجديد من خلالها. طبعاً، إذا طلبوا مني النصيحة فإنني أقدمها بأقصى درجات الأمانة تواضعاً، وأنصح بالخصوص عندما يكتب الشاعر قصيدته بالوزن، بالأخطاء الوزن. إذا كتب بالفصحى، عليه ألا يخطئ في الصرف والنحو. هناك أدوات أولية علينا ألا نخطئ فيها. أنا أحترم خيار قصيدة النثر. ولكنك إذا كتبت وزناً فعلياً لا تلعب بالوزن. عليك أن تتقن الوزن، وأن تطوعه لمطلبتك لأن له قواعده ونظامه الزمني والإيقاعي. وأنصحهم بأكثر من ذلك: ألا يكرروا تجربة الجبل الذي سبقهم. ذلك أن الجبل السابق قد قام بالواجبات الوطنية في الشعر، فوفر عليهم هذا الجهد. إذا عليهم أن يتجهوا إلى تطوير الجماليات والذائقة الجديدة، وتطوير القصيدة، والاهتمام بقضية الشعر أكثر من الاهتمام بشعر القضية.

إن الموضوعات التي كانت تروق المجتمع الفلسطيني، قد قدم الجبل الشعري السابق كثيراً من الشهداء (شهداء بالمعنى المجازي) من أجل تنبئتها في المدونة أو في السجل الثقافي الفلسطيني. فهم إذاً على أرض مهددة لهم، وقد يكون جبلي أو بعض مجابلي هم سلاح الهندسة للكشف عن أرض الصراع. بمعنى أن أمامهم طرقات أفضل لكي يطوروا جمالية القصيدة. وبالتالي، فإن علاقتي معهم سليمة جداً ولا أعطيهم أي إحساس بأنني أحاورهم أو أتحدث إليهم بوصني مرجعية. ودائماً أقول لهم: تحرروا منا!

أصل إلى سؤال ضروري، ولا أريد أن أثقل عليك أو أزعجك بالأسئلة التي لا تحب، لكن لا بأس إن أسألك: إلى أي حد ما زالت (تضغط) على قصيدتك وعلى يوميتك الشعري قضيتك الوطنية. كيف تصرف امرؤ معها كشاعر أساساً؟

خير جواب عن هذا السؤال هو لا ما أقوله عن القصيدة، بل ما تقوله قصيدتي عنها. الشعر يقول أكثر مما يقال عنه. ولست من المتحمسين لإخضاع إبداعهم الشعري لنظريتهم النقدية. طبعاً، لا بد لنا من أفكار عن الشعر، لكنني أؤمن أكثر بالمفاجأة الشعرية والنظرية، تكون دائماً لاحقة بالإبداع ولا تسبقه، وبالتالي، فإن هذا الموضوع لا يطرح أي مشكلة. إن ضغط اللحظة الراهنة على نصي الشعري قد تم استيعابه بطريقة تدل عليه قصائدي الأخيرة. لم أعد أعاني من هذا المأزق، وأعرف كيف أتدبر أمر ضغط اللحظة الراهنة على المتطلبات الجمالية، لكنني لا أعرف كيف أقول ذلك نظرياً، بل أعرف كيف أعامله إبداعياً.

### الشعر لا يستطيع تغيير العالم

لكن بشكل عام، كيف يمكن للقصيدة أن تتحمل العبء الإنساني كتنقل يومي، كانشغالات، كغضابها وجودة. كيف يمكن للنبوض بهذا العبء في تجربة محمود درويش تحديداً؟

بودي أن أستخدم هنا سؤال أدونو: هل يمكن كتابة الشعر بعد (أوشفيتز). آه... ممكن. صحيح أننا في زمن وحشي جداً، في زمن استبداد كوني، في زمن مضاد للشعر، في زمن اللاشعر بالمعنى الشمولي. لكنني أعتقد أن الشعر لا يعرف إلا ببقائه. من فرط ما هوى العالم غير شعري، هناك ضرورة للشعر. لكن الشعر لا يعارب الحرب - على سبيل المثال - بأسلحتها، فهو أكثر مكرراً، ويستطيع أن يستمد قوته من هشاشة الأشياء ومن هشاشته هو. الشعر بطبيعته هش، وإذا حملناه من الطاقات لحل مشاكل الكون فكسره.

ما يستطيعه الشعر هو أن يتلصص على الضوء. يستطيع أن يتعلم من قوة العشب أكثر من قوة الطائفة.



ويستطيع أن يجدد دهشة الإنسان ، لأن الكلمات في الشعر تبقى دائما في حياتها الأولى .  
كيف نعود إلى طفولة الأشياء ، وإلى طفولتنا داخل هذه الأشياء ونجددها .. هذه أفضل طريقة للدفاع  
عن وجودنا الإنساني . إن الشعر لا يستطيع أن يغير العالم . ما يستطيعه هو أن يمنح الإنسان قيمة الإحساس  
بجلوه ، بل ويعطيه إحساسا بمعنى ما لهذا الوجود .  
الشعر متواضع جدا ، ويجب أن يكون متواضعا لكي لا يتكسر في مواجهة الأتقال التي قد يحملها  
نفسه . إنه التحلل من وهم القدرة على تغيير الواقع . إنه صراع ضد الموت ، الموت بكل الأسباب والأشكال .  
وبهذا المعنى ، بعيد للحياة الإنسانية شيئا من ألقها ومعناها .  
إنه يدافع عن الإنساني بما هو يعادي الموت .

في مجموعتك الشعرية الأخيرة ، خصوصا منذ ( الجدارية ) ، أصبح لديك إحساس بالزمن أقوى من الإحساس  
بالمكان ، الذي ربما كان يميز سيرة خطبك الشعري في السابق . وانت تعرف أن إحدى أهم المجموعات الشعرية  
لدى الشاعر الإيطالي أونفارتشي كان اسمها ( الإحساس بالزمن ) .

من أي ينشئ هذا الإحساس القوي الطارئ في عمق نبتك الشعرية الأخيرة ؟  
إن الزمن هو الذي يجعلك تحس به ( ضحك ) . نحن لا نعرف هل ندخل في الزمن أم الزمن هو الذي  
يدخل فينا ! ولعله إحساس ينبثق من كون ما تبقي من الضمير أصبح معروفا ومرليا . البدايات ابتعدت  
وصارت النهاية أكثر وضوحا . وهذا يحرك أسئلة حول الموت ، وحول الوجود والعلم ، ويعطيك إحساسا  
بانك في صراع مع الزمن .. هل تسبقه أم يسبقك . وأن عليك أن تسجل شهادة حضورك في العالم من  
خلال بلورة بلورية لنص شعري أقرب إلى الشعر البهيم الصافي . هذا الهم لم يكن موجودا في السابق بنفس  
الكثافة . ذلك لأنني لا أملك الوقت الآن لأجدد وهمي بتغيير العالم . أنا منشغل الآن بالمشور على معنى ما  
لهذا الوجود المعيش في محاولة لمقاومة العبث بعث جمالي .

سؤال أخير ، محمود . أرى أنك لم تكتب حتى الآن نصك الشعري عن المغرب . وذلك رغم معرفتك العميقة  
بالمغرب والمغاربة من خلال تعدد زياراتك ، وتعدد صدقاتك .

ربما ليس من الضروري أن تكتب هذا النص ، لكن أصدقاء آخرين من الشعراء العرب الكبار حاولوا  
الكتابة عن الفضاء المغربي ، كل بطريقة . ومن خلال ما عرفوه وعاشوه وما انخرطوا فيه من أفق مغربي .

هل يمكننا أن نتنظر يوما نصا شعريا من محمود عن علاقته ( السرية ) بالمغرب ؟  
إن علاقتي بالمغرب علاقة جميلة وعميقة . لكنني أرجو أن أعيش تجربة حياتية أعمق ، لكي يكون نصي  
الذي أفتنى أن أكتبه عن المغرب بعيدا عن النصوص السياحية . أما تجربتي الحالية مع المغرب فلا يمكنها أن  
تنتج إلا نصا سياحيا .

أفتنى أن أعيش التجربة الأعمق لكي أكتب عن المغرب ، وهذا ذن للمغرب علي .

## المؤلفات العربية في عالم جديد

و فلنترجم: هذه العبارة هي عنوان مقالة قصيرة، نشرها ميخائيل نعيمة في مجموعته النقدية المشهورة «الغربال». وما قاله الكاتب اللبناني الكبير قبل ما يقارب التسعين سنة في تلك المقالة - وهي صرخة ونداء عالٍ للمثقفين العرب - ما زال يصلح بصورة عامة حتى يومنا هذا، ولكنني - في النهاية - سأعكس الحجة. والفقير يستعطي إذا لم يكن له من كذا يمينه ما يستد به غزوة - يقول ميخائيل نعيمة - والعطشان إذا جف ماء بقره يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه.

فالترجمة نقل نص من جهة إلى جهة أخرى، أو - بعبارة أكثر شاعرية - من ضفة إلى ضفة أخرى. هذه الصورة - صورة النهر وضفتيه - موجودة في كثير من اللغات الأوروبية. أفعال الترجمة كلها تصف عملية نقل شيء من جهة إلى جهة أخرى سواء عبر نهر أو عبر بحيرة أو عبر هوة أو عبر أي شيء. وقد يكون مثل هذا العبور، مثل هذا النقل عبوراً وصفاً ومقنعاً وخطيراً وملعباً بالمغامرات. فالناقل المخلص - أعني المترجم - قد يتعرض لأحوال من جهة، وقد يُنغمّ بابتهاجات ولهاجات من جهة أخرى.

على كل حال، ولكي نتحدث عن أحوال الترجمة، فمن الضروري أن نعرف ونفهم بدقة والضغينة كفتنهما المربوطتين عن طريق الترجمة.

ونقل النصوص بين الضغتين: العربية والغربية - أعني الأوروبية - له تاريخ طويل ومراحل مختلفة، أهمها:

١. المرحلة البغدادية في القرن التاسع الميلادي، وهي المرحلة التي تُرجمت خلالها أعمال عديدة من المؤلفات اليونانية العلمية والفلسفية إلى اللغة العربية.
٢. المرحلة الطنطلية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وهي المرحلة التي تُرجمت خلالها أعمال عديدة من المؤلفات العربية الفلسفية والعلمية إلى اللغة اللاتينية.
٣. المرحلة الأوروبية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهي المرحلة التي تُرجمت خلالها بعض الأعمال الأدبية القديمة - وأشهرها عدد من حكايات ألف ليلة وليلة - من اللغات العربية والتركية والفارسية إلى اللغات الأوروبية.
٤. المرحلة القاهرية - أو الشرقية عامة - في القرنين التاسع عشر والعشرين وحتى يومنا هذا، وهي المرحلة التي تُرجمت خلالها وما زالت تُترجم مؤلفات من كل انحالات - علمية أكانت أم أدبية - من اللغات الغربية، وبخاصة الانكليزية والفرنسية - إلى العربية.

٥ - للرحلة الأخيرة عندنا في الغرب، وهي المرحلة التي نعيش اليوم، حيث يُترجم خلالها قليل من الأعمال الأدبية المعاصرة من العربية إلى اللغات الأوروبية المختلفة.

ومن المهم بالنسبة لكل ذلك، أن ننظر إلى هذه المراحل نظرة تاريخية، أعني أن نحلل في كل مرحلة من المراحل الخمس والضعفتين: الضقة المعارضة والضقة المعروض عليها. فاعتقد أننا لن نفهم بصورة مقبولة المرحلة الجديدة الصعبة، إلا إذا فهمنا أن هذه المرحلة تختلف كل الاختلاف عن المراحل السابقة، ولن نستطيع لتحسين الوضع الحاضر إذا بقينا نعلم بالمأزني الجمولي أو الخالي.

ففي بغداد، كانت الطبقة العربية الحاكمة الجديدة تطلب من الرعايا الموجودين في المنطقة التي فتحتها أن يؤثروا لها المعرفة الموجودة في لغات لم تكن مفهومة لدى الفاتحين الجدد.

وفي طليطلة، كان الشباب الأوروبي، يتوجه إلى المناطق الأندلسية من وراء الجيوش الإسبانية. وهؤلاء الوافدون من الشمال كانوا قد عرفوا وهم في أوطانهم أن عند العرب (واليهود) كنوزاً مهمة من المعارف، فجلبوا الكثير منها لإمداد الجامعات الأوروبية الجديدة بها.

وفي أوروبا بعد ذلك بخمسة قرون، قد تغيرت شروط الترجمة وأسبابها مرة أخرى. كان قد بدأ تراجع الأثر في البلدان بمعنى أن الخطر والتهديد بالنسبة للأوروبيين كانا قد اختفيا، وبدأ في الوقت ذاته التوسع الأوروبي في أنحاء شاسعة من الكرة الأرضية. وأيضاً في داخل البلدان الأوروبية بدأ التصنيع وتغيرات اجتماعية مهمة. وكانت هذه الأخيرة قد أدت إلى اعترافات اجتماعية ونفسية، فانطلق كثير من الأدباء والمفكرين إلى البحث عن فردوس دنيوي للتعويض النفسي، فوجدوا الشرق - الشرق القديم بحكمته وعاداته العريقة وخياله المبتكر وأدبه الغني... إلخ.

وفي القاهرة وفي غيرها من العواصم الشرقية، لاحظ الحكام في القرن التاسع عشر تفوق الغرب العلمي على الشرق، وبناء على هذه الملاحظة بعثوا طلباً إلى العواصم الأوروبية للدراسة هناك، ودعوا أساتذة وعلماء منها للقيام بالتدريس في الشرق، وشجعوا عملية الترجمة والتعريب. وترتبط هذه المرحلة من مراحل الترجمة من العربية واليهما باسم رفاعة الطهطاوي، الذي أدار لسنوات عدة معهد الترجمة الذي أصبح فيما بعد كلية الألسن في القاهرة، وهذه المرحلة ترتبط أيضاً بأسماء كثيرة من الأدباء والمفكرين اللبنانيين والسوريين، وتستمر بشكل أو بآخر حتى يومنا هذا.

واليوم بالنسبة للترجمة - والآن أقصد ترجمة الأعمال الأدبية - وهنا تختلف نوعية الضفتين المذكورتين أعلاه مرة أخرى كل الاختلاف عن أحوالهما السابقة، ومرة أخرى هذا الاختلاف يتعلق بالأحوال العالمية، أو بعبارة أخرى يعاليم سمعونه عالمًا جديدًا. وإذا أعزنا أهمية لهذه العبارة، كان علينا حين نتكلم عن التبادل الثقافي، أو بالأحرى عن تبادل الأعمال الأدبية - أن ننظر في هاتين الضفتين بكل جدية وبكل موضوعية، لنجد أن العالم العربي اليوم لا يلقي احتراماً، والثقافة العربية لا تحترم كما كان حالها في الماضي. وأسباب ذلك كثيرة ولا نستطيع تناولها كلها، ومنها: أن الثقافة العربية ما عادت بالنسبة للغرب فتحاً للمعرفة العلمية، وأن العلوم في العالم العربي أصبحت تعتمد على منابع غربية، ومن هذه الأسباب أيضاً، أن الصورة الغربية للعالم العربي وثقافته بشكل عام قد تجددت منذ الفترة الرومنطيقية، وهي صورة وهمية خرافية، ومن هذه الأسباب أخيراً أن صورة العرب في أوروبا مزجوة بل مجبولة بالنفط، والأحداث الضخمة التي تبث صرختها التلفزيون يومياً، وهذا يعني أن الصورة مشوهة بعض الشيء.

على كل حال - لننقل إلى فكرة الضفتين - فالجهتان غريبتان الواحدة عن الأخرى إلى حد ما، بمعنى أن

الكتابات الغربية - سواء منها العلمية أو الفلسفية أو الأدبية - وهي أعداد لا يُستهان بها ، فجدد طريقها إلى القارئ العربي وإلى السوق العربية ، وهذا بفضل المترجمين العرب وذور النشر العربية الحكومية والخاصة ، والمؤسسات والمعاهد الأوروبية ، وذوّر هذه الأخيرة مُهمّ جداً أيضاً .

وفي الوقت ذاته ، صحيح أنّ الاهتمام الأوروبي بالكتابات العربية محدود جدّاً - كما ذكرت - ولكن هذه الحدودية لا تحفظها المؤسسات الأوروبية - حكومية أم خاصة - منذ زمن طويل ، قبل أن كثير منها مجهوداً عظيماً لتشجيع ترجمة أعمال أدبية عربية وللمساعدة في توزيعها . وأذكرُ على سبيل المثال ، المؤسسة السويسرية للثقافة ، والمُنظمة الثقافية الألمانية . عرفتُ مثل هذه المؤسسات المشكلة ، ورأت ضرورة دعم هذه العمليات . ولكن الدعم والمساعدة من الضفة الأخرى للأسف غير معروف حتى اليوم . لا أستطيع أن أتناول أسباب هذا الوضع ، فهي كثيرة ومتنوعة وأنتم أدرى بها مني . على كلّ حال ما أراه من تجريبي الشخصية هو أنّ المؤسسات العربية غير موجودة في الساحة - ساحة دعم المترجمين في أوروبا على عملهم الصعب ، ولا تنسى أنّهم يسبحون ضدّ التيار لنشر الثقافة والأدب العربيّين في الغرب .

وأعود هنا إلى ما أشرتُ إليه في بداية كلامي ، وهو نداء ميخائيل نعيمة الذي أعكسه الآن ، بمعنى أنّ الأديب اللبناني المشهور قد دعا العرب لاتخاذ ما هو موجود في كتابات في العالم غير العالم العربي ولتعريبها ، وأنا أظنّ بل أكون متأكداً أنّه من الضروري اليوم أن يقدّم العرب ما هو موجود في عالمهم لكي يُعزّجتم إلى اللغات غير العربية .

دعوني أطيحكم مثلاً يوضّح الوضع للمؤسف المذكور : كنت أنا وثمانية من الزملاء المستعربين ، وهم من بلدان أوروبية مختلفة ، مشاركين ولجنة ست سنوات في مشروع لترجمة نصوص أدبية وذاتية عربية إلى لغات غربية متعددة . كان كلّ مشارك مسؤولاً عن الترجمة إلى لغته الأصلية ونشرها وتوزيعها في المنطقة الناطقة بها ، وأصبح هذا المشروع شبكة تعاون من خلالها متخصصون أوروبيون لترجمة الأدب العربي . وقلنا بنشر أكثر من مئتين كتاباً خمسة عشر كتاباً عربياً ، منها : «سيرة مدينة» للمرحوم عبد الرحمن منيف ، وعزيزي السيد كواباتا لرشيد الضعيف ، ويوم الجمعة يوم الأحد - خالد زيادة ، ودار الباشا لحسن نصر وذاكرة للنسيان وحمود درويش .

وهذا المشروع أُنشئته ومولّته مؤسسة هولندية خاصة في امستردام ، ولكن بعد انتهاء السنوات الست توقفت المؤسسة عن التمويل - وهذا بديهيّ بعد مثل هذه الفترة الطويلة ، فبحسبنا عن مؤرّد جديد لدعم مواصلة العمل الذي اعتبرناه مهماً ، وفيه بعد نُظِر للتعريف بالثقافة العربية ولتحسين صورتها بين الأوروبيين ، وللأسف كان بحثنا هذا بثون جندي !

وكنا متأكدين من أنّ هذا العمل يخلدُ العالم العربي وثقافته في أوروبا ، وتساءلنا : أين العرب الذين نسمع كثيراً عن شكواهم من الإهمال والتشويه والإهانة في الغرب ؟ طبعاً الشكاوى مبرّرة إلى حد ما ، ولكن ما هو الحل ؟ الآن اختفى هذا المشروع الذي كان اسمه ذاكرة المتوسطه واختفت معه شبكة التجارب هذه .

وفي النهاية : ما هي الامكانيات لإزالة هذا الحاجز ؟ أنا متأكد أنّ الوضع الجديد في هذا العالم الجديد ينبغي أن نراه كما هو ، فطليلة والفترة الرومنطيقية قد أصبحت ظواهر تاريخية ، وأحوالها لم تعد أحوال اليوم ، والحلم بها لن يُعْمَر وضع الثقافة العربية في الغرب .

ولكن في الوقت ذاته ، فإن الأوروبيين ما زالوا يحنون للمطالعة عن الشعوب والحضارات الأخرى ، ويرغبون

في قراءة نصوص أدبية ومن زوايا مختلفة وفي أصاليب متنوعة.  
أنا متأكد أن الأدب هو أكثر طريق نجاحاً، وأكثر سبيل إثماراً إلى تغيير صورة العرب عند الجمهور الأوروبي، لأن هذا الأدب، كأي أدب في العالم، يصف ويُقلم ناس مجتمعاته في معتدلاتهم وتنوعيتهم. وأشير بذلك، طبعاً، إلى ضرورة الترجمة والحاجة إلى تشجيعها - معنوياً ومادياً ودعوني أختم كلمتي قائلاً: إن البكاء على الأطلال لن يغير شيئاً وأن الشاعر لم يُخطئ حين قال:  
لا تغل أصلي وفصلي أبداً إنما أصل الفتى ما قد حصل.

هارتوت فاندريش

مستشرق ألماني يعيش في بيرن في سويسرا،  
وقد كتب هذا المقال للكرمل باللغة العربية.

## الفكرة الأصلية في الرواية المعاصرة

غالبا ما يشار إلى أن الأفكار ملقاة على قارعة الطريق لمن يريد أن يلتقطها، وكثيرا ما تتطرق كتب النقد التطبيقي، التي تحاول أن تعلم الموهوبين الكتابة في هذا النوع الأدبي الواسع الذي يمكن أن يسمى فن القص، أو فن السرد، إلى أن التجارب الإنسانية التي تصلح كمادة للقص متاحة لكل من يريد، وإلى أن كل إنسان يملك من تجاربه الخاصة ما يكفيه للكتابة ما وسعه أن يفعل، لأن المادة الخام، من هذا النوع، تملأ كل تفاصيل حياته، ولكنها تبقى مجرد تلال من الأحداث المتراكمة حتى تعاد صياغتها في عمل فني يمكن أن يسمى قصة أو رواية، لأن العمل الفني الذي ينتج تحت هذا النوع الأدبي، ولا يسرد شيئا وحسب، وإنما يجب أن يكون عن شيء<sup>(١)</sup>.

وربما كان من الواضح في أذهان الكتاب المتمرسين، أن الملاحظة الدقيقة هي التي تقود في الغالب إلى التقاط الحدث الأول، أو الفكرة الأولى التي يقوم عليها العمل القادم، وبذلك لا يكون النقص في التجربة هو الذي يميّز الكاتب، لأن أقل التجارب تنوعا تصلح مادة يبدأ بها الكاتب، وإنما العمى هو الذي يمنعه من رؤية ما جرب<sup>(٢)</sup>.

وكثيرا ما يتحدث الأدباء في الشهادات التي يقدمونها حول تجاربهم، وعندما تكون الشهادات صادقة وغير مفصلة أو ملفقة، كما هي العادة في كثير من العربي منها، عن أن مشهدا وحيدا هو الذي أوحى لهم بكتابة عمل فني كبير: فمثلا، خلال كتابته رواية له، صارت شهيرة بعد ذلك، وتحولت إلى فيلم سينمائي شهير، وصف جون فولز حافزه الأول على كتابتها قائلا: «الرواية التي أكتبها الآن» عشيقه الضابط الفرنسي، تقع أحداثها منذ مئة سنة... بدأت حكاية هذه الرواية منذ عدة شهور، كصورة بصرية: امرأة تقف على حافة وصيف مهجور، تنظر إلى البحر. ذلك كل شيء. وذات صباح، انبثقت صورة هذه المرأة في ذهني وأنا ما زلت في السرير نصف نائم، وهي صورة لا تتواصل مع أية حادثة فعلية في حياتي، أو في الفن، يمكن أن أذكرها، مع أنني لسنوات عديدة اعتدت أن أجمع كتبها غامضة ومطبوعات منسية... واترضعت أن ذلك يجعلني دائما في نوع من الاحتشاد الكثيف، يمكن من خلاله أن تنفذ صورة كهذه إلى شاطئ الوعي. وبرغم تجاهلي لهذه الصورة، لكنها تكررت. ثم بدون سبب

مفهوم توقفت، فبدأت أستعيدنها عن عمد، وأحاول أن أحلل لماذا تحمل هذه الصورة بعض القوة لشيء وشيك الوقوع... ورفضت المرأة في ذهني.. أن تنظر من نافذة في استراحة مطار، لا بد من هذا الرصيف، حيث تصادف أنني أعيش قرب واحد منها... لدرجة أنني أستطيع رؤيته من أكثر الأماكن انخفاضاً في حديقتي. وأصبح هذا الرصيف القديم ذا معنى خاص. لم أروجه المرأة، ولم تكن لها أية جاذبية جنسية، ولكنها كانت من العصر الفيكتوري.. (لذلك) أوحى لي بفضيحة من العصر الفيكتوري، بأنها منبوذة، لا أعرف جرميتها، لكنني رغبته أن أحميها.<sup>(٣)</sup>

وفي هذه الشهادة<sup>(٤)</sup> مجموعة من العناصر التي تشير إلى ما يثير شهوة الكتابة، لدى من يمارسها: العنصر الأول هو ما أسماه المترجم «الاحتشاد» وهو يعني بذلك التحفز المستمر لالتقاط الأحداث، وإحالتها إلى الذاكرة، ويرتبط بهذا العنصر ما يسمى قوة الملاحظة، التي يتميز بها الكتاب الناجحون، بسبب قدرتهم على رؤية ما لا يراه المشاهد العادي، إذا استخدمنا هذا التعبير الشديد البساطة في الوصف. لكن هذه الملاحظة مرتبطة بالاستعداد المسبق، والشهادة تشير إلى أن الكاتب مهتم بما سبق عصره تاريخياً، ويجمع كل أنواع الكتابات المهمة في عدد من القرون الماضية، بما في ذلك وفات حيوات سابقة. لذلك لا يكون غريباً أن يربط مشهد المرأة الحامل على الرصيف المهجور، بزم كان فيه هذا الرصيف وسيلة السفر الأهم، ثم يعيد ذهنه إلى تقاليد ذلك العصر، الذي كان يرى فضيحة كبيرة في أن تحمل المرأة خارج علاقة الزواج، في النسق الثقافي الغربي ذلك العصر. وبهذا أخذت الحكمة تتشكل، وأخذ الكاتب يعمل على رسم شخصياته الروائية، وعلى رأسها المرأة التي تعرفت على ضابط فرنسي، وعشقه، وحملت منه، وتركها للفضيحة، وهي الحكمة التي يصبح من السهل التعامل معها فيها، بعد التقاط الفكرة من مشهد هابر.

ومع أن الكاتب يشير في شهادته إلى أن المشهد لم تكن له علاقة بأية حادثة فعلية في حياته، إلا أن اهتمامه بما سبق، ووجود منزله إلى جوار رصيف، يجعل من المشهد جزءاً من هذه الحياة، حتى وإن حدث مرة واحدة، لأن تأثيره كان كبيراً إلى حد جعله يتكرر، في الذهن، ويشكل هما أدبياً يحفز على التعبير الفني عنه، من خلال النوع الأدبي الذي يمارسه الكاتب.

هذه الشهادة تشير إلى أن مفهوم «الأفكار المتاحة» قد يكون صحيحاً بشكل عام، ولكنه ليس صحيحاً عند التخصص، لأن عوامل أخرى كثيرة تتداخل فيه، حتى يصبح فاعلاً، لعل أبرزها هو التحفز لالتقاط اللحظة المناسبة عند الكاتب، والقدرة على التأمل الدقيق، الذي لا يتوقف عند المشهد العام، ولكنه يهتم بالتفاصيل التي يستطيع أن يقدمها بعد ذلك في علاقات متخيلة متداخلة، قد تكون لها ارتباطات بالمشهد العام، الذي يظهر للجميع كتجربة بصرية أو حياتية مشتركة، ولكن شيئاً خاصاً منه يبقى في مخيلة الكاتب، يكون ضمن رؤيته وحده، ولا يشاركه فيه أحد.

إن التجارب المشتركة غالباً ما تصدر عنها كتابات متشابهة، تميل إلى التقليد، فلا تستطيع أن تتميز، وتخرج بذلك عن الافتراض الأساسي للكتابة التي تستحق أن تقرأ، وهو أن عليها أن تعصف بسمو التميز، أو سمة الجدة أو الفردية وعدم السبق، وهي صفات يمكن أن تطلق عليها مجتمعة، حين يراد بها الأدب، صفة «الأصالة»، على أن يكون التعامل مع هذه الصفة كمصطلح نقدي، له تعريفه الجامع المانع، الذي ينقله من المعاني الكثيرة التي استطاعت أن تعلق به حتى الآن..

في كتابه «Writing Fiction»، الذي يوصف بأنه كتاب مشير، ومرشد يمكن أن يدرك بسهولة، في موضوع كتابة القصة والرواية ذات المستوى، حاول آرتورو فيفانتي<sup>(٢٥)</sup> أن يصنف الكتابة السردية في أربع مجموعات أساسية، ارتبطت كل مجموعة منها بنظرية في الكتابة لها مريدوها عبر التاريخ الأدبي: الأولى تنتمي إلى فكرة التقليد القديمة، التي تعني إعادة كتابة الحياة أدبيا، والثانية تقوم على أساس الجدوى، وفي هذه المجموعة يكتسب العمل السردى أهميته من فائدته العملية، وهي النظرية التي جعلت تولستوي وآخر أيامه يدين رواية من أهم ما كتب، هي رواية الحرب والسلام، لأنها لا تتفق مع ما أطلق عليه اسم والنوايا الطيبة في هذه النظرية. والمجموعة الثالثة تركز على رد الفعل الفيزيقي الذي يشيره العمل السردى في القارئ، وبذلك يكتسب العمل قيمته من قدرته على إثارة السعادة لدى القارئ، أو جعله يضحك أو يبكي أو يشعر بالخوف.

أما المجموعة الرابعة، التي يجري الإجماع الخدائي عليها إلى حد بعيد، ولها ينتمي كل الأدب الذي يحقق النجاح على كل مستوى، فهي التي تقوم على مفهوم والأصالة. وفي هذه المجموعة يكتسب العمل السردى قيمته من أصالته، لأن الأصالة هي عنصر الجمال، وهي أهم عوامل الإبداع، ولأن العمل الفني لا يسمى إبداعا إلا إذا كان أصيلا وصادقا وطازجا وجديدا، يعلى بالخيال، والوحي، وبوحي بشرارة الإبداع، لأن الكاتب يضع روحه داخله<sup>(٢٦)</sup>.

وهذا النوع من الكتابة الذي ينتمي إلى المجموعة الرابعة يستطيع بكل بساطة أن يستوعب الأنواع الأخرى التي تضمها مجموعات التصنيف، فمن خلاله يمكن إعادة كتابة الحياة أدبيا، ويمكن أن تكون الجدوى إحدى القيم التي يتضمنها الأدب، كما أن بإمكان الأدب الذي يكتب بهذه الطريقة أن يشير ردود فعل فيزيقية أيضا، لأن في كل ذلك إضافة للأدب، دون أن يكون شرطا مسبقا. لكن المجموعات الثلاث الأولى لا تستطيع أن تحقق أي نجاح حقيقي، إذا غابت عنها صفة الأصالة التي خصت بها المجموعة الرابعة.

وقبل أن تبدأ كلمة الأصالة دخولا في متاهات الغموض التي يمكن أن يحملها المصطلح النقدي العربي، عندما يكون مترجما، أو تُشتم منه راحة الترجمة، يمكن أن يحدد المعنى المقصود في هذه المقاربة التي نحاول أن تستند إلى التأمل قبل كل شيء، حتى وهي تلجأ إلى بعض المصادر، حتى يتغلى، بقدر الإمكان، عن أي غموض محتمل، وحتى لا يتداخل مع استخدامات اشعرت، تحمل غير المعنى المقصود هنا، للفظ نفسه.

الأصالة المعنية هنا تحمل صفة الفريدة، بما فيها من حقيقة ومن صدق، ومن جدة أيضا. إنها الفكرة التي تنبع من داخل الذات، وتكون ناهضة بالخاطبة من ناحية، غير مطروقة من قبل، ولا تنزع إلى التقليد. وهي بالتالي تختلف عن مصطلح الأصالة الذي تعودت عليه الدراسات العربية في التراث، عندما تسنده إلى التاريخ، أو تضعه في مواجهة المعاصرة، وهي تهدف إلى فرز ما هو ثابت منه، أو باق، ويصلح أن يستمر في هذا الزمن، ويحمل بالتالي صفة الأصالة التي يربطها بالماضي رباط متين، يظل يعمل كإشكالية، كثيرا ما تميل بدائري التراث إلى التوفيقية، حتى بين الذين اشتهروا بدراسة التراث، وأبدعوا في ذلك.



الأصالة بالمعنى المقصود الآن تقف في مواجهة التقليد، والسير على أنماط سابقة، ثم استهلاكها من قبل، ولا تقف في مواجهة التراث على الإطلاق، وهي في الوقت ذاته لا تنفيه ولا تصحح به. ويمتزج في الأصالة المقصودة هنا معنيان يمكن استعارتهما من التعبير الأجنبي: الأول يجيء من original ويعني والقدرة على التعبير عن النفس بطريقة جديدة غير مطروقة، طريقة مستقلة وخاصة<sup>(٧)</sup>، أما الثاني فيجيء من genuine الذي يعني ما هو حقيقي وأصيل وصحيح وخالص ونقي ومخلص، ولا تصنع فيه<sup>(٨)</sup>.



في رواية «خطية»<sup>(٩)</sup>، كاد أميل حبشبي يلمس موضوع الأصالة بهذا المعنى، عندما يتحدث عن «توضيح ما هو واضح أصلاً»، من خلال اللفظ الذي لدمه الأمير الفاضل لأبناء الوزير الراحل، حتى يعرف أبهم أكثر فطنة، فيضحه وزيراً مكان والده، ثم جرى تعميم ذلك على غياب الرؤية عما هو واضح في الواقع السياسي الذي يعلي شأن من لا يفكرون في العودة إلى حيفا، لأنهم لم يرحلوا عنها أصلاً. لكن الكاتب عندما حاول توضيح ما هو واضح في ذهنه، وضعه داخل إطار سميكت من الغموض الذي لم يخدم فكرته، فأضاع فرصته في تسجيل عمل روائي عربي، بهذه الخصوصية، داخل متاهتين، كثيراً ما أحب الكاتب أن يغوص فيهما: متاهة التراث، الذي يتحول في هذه الرواية إلى نوع من الاستطرد والمقارنة، ويكاد يخفي المقاصد الفنية فيها، ويهز تماسك بنيتها، ومتاهة السياسة، التي تحتل الاهتمام الأوسع، وتجزئ معظم الأحداث لصالحها، بطريقة مباشرة معظم الوقت. مع ذلك، فإن «توضيح ما هو واضح أصلاً» يمكن أن يشكل مفتاحاً لفكرة الأصالة التي يجري الحديث عنها: فما هو واضح يصعب أن يلاحظ بالنظر العابر، لأنه يكون جزءاً من المشهد الكلي الذي لا يرى في العادة إلا مشهداً كلياً له وحدته، أو لا يجري التدقيق فيه، إلا من خلال الصورة الشاملة التي لا تهتم بإبراز التفاصيل، أو ملاحظتها منفصلة، وهو مشهد يحتاج إلى تأمل وتركيز، ودقة ملاحظة، حتى يتمكن الكاتب من ثقل أجزائه والتعامل معها كوحدة مستقلة، يمكن أن تصبح، مع التعامل، مادة لإعادة الصياغة في عمل سردي له خصوصيته وتميزه.

ما هو واضح أصلاً هو الذي جعل عترة العبسي يتساءل قبل قرون عديدة إن كان الشعراء غافروا من مترحم، ومع ذلك فإن الشعراء ظلوا يكتبون بعد تساؤلهم، ومنهم من أجاد الشعر خيراً منه. وهو الذي أشارت إليه المصادر العربية القديمة باعتباره نوعاً من الأفكار المطروحة على قارعة الطريق، تحتاج إلى عين نافذة لتلقطها، قبل أن تكون بحاجة إلى الموهبة التي تعبر عنها، حتى وإن لم يكن هناك انفصال بين القدرة على الالتقاط والقدرة على التعبير، لأنهما سمتان متلازمتان وضرورتان في شخصية الكاتب الناجح، حين يدرب نفسه على استخدامهما حتى ينتج من تمازجهما ما هو قادر على أن يغير الدهشة، لأن إثارة الدهشة من السمات الأساسية في موضوع الأصالة، وهي فوق ذلك من السمات الهامة التي يفترض أن تحملها الرواية الناجحة. وهذه السمة تصبح أكثر نجاحاً، إذا استطاعت أن تقوم بوظيفتها من خلال ما هو عادي، مما يتعامل معه الإنسان في حياته اليومية، لأن المتلقي سوف يكتشف، عندما يرى العادي في صورة مغايرة، جميلة وجديدة، شيئاً مما يميز الكاتب عن غيره من الناس، ويجعل منه كاتباً.

مثل هذه الدهشة، وهي تولد من الفكرة الأصلية التي تشع من تأمل ما هو عادي في الواقع، هي التي تجعل التقدم في السن مختلفا عما يتداوله الناس ويعرفونه، في رواية غارسيا ماركيز وليس للكولونيل من يكاتبه، رغم أن الناس يكبرون في السن منذ الأزل، ويشعرون بالوحدة منذ الأزل، مما يشير إلى أن هذه الفكرة مطروحة على قارعة الطريق قبل ذلك الشاعر العربي الجاهلي الذي سمى تكاليف الحياة، لأن «من يعيش ثمانين حولا لا أيا لك يسام».

كما أن طبيعة الموت، الذي يحدث مرة واحدة في حياة كل إنسان، منذ وجد الإنسان، هي التي حملته الكثير من الدهشة عندما تعامل معها خورخي أمادو بطريقة جديدة ومختلفة، وهو يتحدث عن «الرجل الذي مات مرتين»، لن نجد لها شبيها فيما سبقها، ولن يستطيع شبيه أن يدعيها بعد ذلك، ولا أن يقلدها دون أن يتكشف.

هذا هو بالضبط ما يتوصل إليه الكتاب الذين يسجلون تميزا في كتاباتهم: إنهم يتأملون الواقع، ويستطيعون أن يلتقطوا منه ما يمكن خيالهم من إعادة صياغته من خلال عنصر مدهش فيه، يرونه ويتعاملون معه، لا كما يتعامل الناس معه في العادة، حتى وإن استخدموا ما يراه الناس، أو عبروا عن ذلك بكلماتهم الفيزيقية الخام، التي تستطيع أن تخلق تأثيرا قويا ومباشرا، أكثر من الكلمات العامة والتجريدية، «لأن المباشرة في اللغة، تخدم أكثر من الدوران حولها، شريطة ألا تحمل المباشرة معنى العادية»<sup>(١١٠)</sup>، فيقبضون بذلك على الفكرة الأصلية التي يصعب أن يحقق العمل الفني نجاحا معاصرا في غيابها، لأن القارئ المعاصر، الذي تابع تطور فن السرد، لم يعد يقبل ما يميل إليه القارئ المبتدئ الذي يرى «أن القصة أو الرواية تكون عن شخص أو أشخاص، تحدث معهم أحداث معينة، ولا يفتن إلى أنها تكون عن نوع محدد من الأشخاص، أو إلى أنها تعطي وجهة نظر محددة في الحياة»<sup>(١١١)</sup>، لأنه يرى ذلك من وجهة نظر النرواسات التقليدية أو التعليمية التي تظن أن حبكة العمل الأدبي، أسهل عناصره أمام الفهم، وأقربها إلى القدرة على التعبير بالكلمات.



منذ بدأ العصر الصناعي يربط الناس بالآلات التي تتحرك، ويحرك حياتهم بسرعة تتزايد مع كل اختراع جديد، أخذت عبارة «عصر السرعة» تجد مكانها الطبيعي في التعبيرات السائدة التي تصف هذا العصر. ومن خلال هذه الصفة، أنتجت أعمال فنية كثيرة، خاصة في مجال السينما الروائية، بعضها كان يحمل أثرا ما، لأنه تعامل مع الفكرة بعمق، وبعضها الآخر لم يبق منه شيء بعد العرض الأول، لأنه اختار الحركة وسيلة للإثارة وحسب، وهي وسيلة لا يستمر فعلها إذا لم يقيم بناؤها فوق أساس متين، له علاقة بالأثر النفسي للسرعة، مثل بعض أنواع الغويبا المتصلة بها أو غير ذلك.

عصر السرعة، أصبح تعبيرا مبتذلا خلال فترة زمنية قصيرة، مثل غيره من التعبيرات التي يتم استهلاكها بكثرة الاستعمال، حتى تصبح الصور التي تنتج عنها غير مقبولة، لأنها تشكل وشاحا حقيقيا على غياب التجربة الأصلية التي تطرق لأول مرة من قبل مستخدميها، لأنها تحولها إلى ما هو عام وغير مميز أو فريد، لا يحمل في ذاته أية إشارة إلى الإدراك الطازج أو التخييل. (لأن الصورة المستهلكة تعني القليل).<sup>(١١٢)</sup>

ميلان كونديرا استطاع أن يلتقط فكرة السرعة في العصر الذي يوصف بها، لكن من زاوية أخرى، هي الزاوية النقيض، الزاوية -الحاجة، التي يتطلع إليها الإنسان وهو يعاني من آثار السرعة في حياته، حين يشعر بها دولابا يطحنه. الكاتب عبر بعد ذلك عن الالتقاط الجديد لهذه الشرارة الناحية، في رواية تحمل عنوان «البطء»<sup>(١٧)</sup>. ورغم أنها لا تعتبر واحدة من رواياته الأكثر تحيزا، إلا أن ذلك لا يحول دون أن تصلح مثلا جيدا على الفكرة المتداولة بشكل يكاد يكون عاما، حين يستطيع كاتب جيد أن يلتقط منها صورة غير متداولة، وأن يتعامل معها بشكل يجعل منها أساسا لعمل أدبي له خصوصيته.

كونديرا في روايته الصغيرة، التقط الفكرة المستهلكة حول عصر السرعة، ومن خلالها رصد تأفف الناس من أمر يجعل حياتهم تلهث في هذا العصر، فلا يدركون أنها تتسرب من بين أيديهم، دون أن يستطيعوا مما يليكونه منها، لأن السرعة تمنعهم من التقاط الأنفاس، وربما من الاستمتاع بالحياة ذاتها بسبب الاندفاع السريع إلى ما هو خارج إطارها، مما يجعل مشهد الحياة ذاته يمر سريعا ولا يجري الاستمتاع به، وهو الواقع الذي ينسجم به هذا المشهد المعاصر، خاصة في الغرب. ومن خلال التأمل العميق، شعر الكاتب بالمعنى الذي يكمن وراء الصفات التي تطلق على عصر السرعة، وغالبا ما تصفه بالجنون، وتقتل هذه الفكرة حتى وجد أن في العودة إلى البطء عودة إلى الحياة التي يشنئها الناس، ويطمحون إلى الاستمتاع بها.

إن الحاجة إلى البطء هي الفكرة الأصلية في رواية هذا الكاتب، وهي حاجة ميثوقة في كل تعبير يشير إلى السرعة التي يتصف بها العصر، لكن أحدا لم يلتقط هذه الفكرة، ويعبر عنها روايا قبله، لذلك يمكن أن توصف روايته بالأصالة.

ومع أن الكاتب عثر عن فكرة السرعة تعبيراً هو الأكثر بساطة، خلال رحلة استمتاع هادئة وبطيئة وصغيرة بواسطة السيارة، تتم عبرها مراقبة السيارات الأخرى المندفعة على الطريق بتهور ليس له ما يبرره، إلا أنه استطاع أن يشخص جنون السرعة، وأن يكشف للمتلقي أن في البطء ما هو أوسع من مجرد السلامة من حوادث الطرق، وهو الاستمتاع بما تمنحه الطبيعة من جمال، وبما تمنحه الصحبة، حين تكون جميلة، من شعور بقيمة الحياة، وبأهمية أن تعاش بتركيز يبرز هذه القيمة.

إن فكرة السرعة، الشائعة في المجتمعات منذ عشرات السنين، ظلت ملقاة على قارعة الطريق في أحاديث الناس اليومية وتعبيراتهم المستهلكة، حتى استطاع كاتب دقيق الملاحظة، كبير الموهبة، أن ينفض عنها الغبار، ويقدم شيئا منها في صورة جديدة، أو فكرة غير مطروقة من قبل، هي التي تسمى الفكرة الأصلية، وهي التي تحتاج الرواية إلى مثلها حين تطمح إلى أن تكون رواية أصيلة.

وليد أبو بكر  
رام الله

1 Edith Ronald Mirrieles, Story Writing, The Writer, Inc. Boston, 1983, P.17.

٢ المصدر السابق، ص ١٥

٣ مالكولم براهيري (إعداد وتقديم)، الرواية اليوم، ت. أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٢٣.

٤ يرجى ملاحظة أن النص الذي يتم الاستشهاد به يؤخذ كما ورد في المصدر، حتى مع هفواته اللغوية

5 Arturo Vivante, *Writing Fiction, The Writer*, Inc. Boston, 1980.

٦ المصدر السابق ص ٩

7 Joseph T Shipley, *Dictionary of World Literary Terms, The Writer*, Inc. Boston

1979.P.227.

8 N.S. Doniach, *The Oxford English & Arabic Dictionary*, Oxford, 1984, p.491.

٩ إميل حموي، الخطبة، كتاب الكرمل ١، بيسان برس، قبرص، ١٩٨٥.

١٠ ، مصدر سابق، ص ١١٦. Coobs, H.

11 Laurence Perrine, *Story and Structure*, Harcourt, Brace and World,

Inc.U.S.A.p42.

12 H. Coombs, *Literature and Criticism*, Penguin Books, London, 1981, P.43.

١٣ ميلان كونديرا، البطم، ت مبرة مصطفى، ورد للنشر، دمشق، ١٩٩٧



## صورة المكان في مرآة تاريخ مقدس (فضائل القدس)

شتمس الدين الكيلاني  
محمد جمال باروت

### ٦- الفضائل العثمانية

ظهر في الفترة الواقعة ما بين نهاية الحقبة المملوكية وبداية الحقبة العثمانية في المشرق العربي كتاب «الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل» للمقاضي مجير الدين الحنبلّي (توفي ٩١٠ هـ) والبعض يقول (٩٢٨ هـ)، ورغم أننا لا نعرف أية معلومات ذات قيمة عن حياته، إلا أننا نستطيع أن نضعها في سياقها التاريخي الذي تميز في لحظة إعداد مجير الدين وإنجازها للكتاب، ببداية الصدام ما بين المماليك والعثمانيين، والذي كان الصراع على زعامة العالم الإسلامي أحد أبرز وجوهه، بعد أن تمكن العثمانيون قبل حوالي قرن من ذلك وفي عام ١٣٩٦ م على وجه التحديد من سحق آخر وأضخم الحملات الصليبية، ونقل المعركة من آسيا إلى أوروبا نفسها. ويتوقف كتاب مجير الدين من الناحية الزمنية عند القدس في مرحلة السلطان المملوكي البرجي قايتباي (تولى السلطنة ٨٧٢-٩٠١ هـ / ١٤٦٨-١٤٩٦ م) الذي بدأت في أواخر عهده الصدامات ما بين المماليك في المشرق وبين العثمانيين في أرض «الروم». ويشير مجير الدين نفسه في أحد فصول كتابه إلى بداية هذا الصدام تحت عنوان «ابتداء الفتنة بين الملك قايتباي والسلطان بايزيد خان»، أي بين السلطان قايتباي المملوكي والسلطان العثماني بايزيد الثاني بن محمد الفاتح

---

شتمس الدين الكيلاني، ومحمد جمال باروت كاتبان سوريان يقيمان في دمشق

الفصل السادس وخلاصة دراسة مطولة نشرت الكرمل فصولها الخمسة الأولى في العدد ٧٦-٧٧

(٨٨٦-٩١٨هـ / ١٤٨١-١٥١٢م). ورغم أن مجير الدين قد أنجز كتابه في سياق اندلاع هذا الصدام، فإنه لم يتحرج من الإشارة الإيجابية إلى أنه «من أفعال الآثار الحسنة بالصخرة الشريفة من ملوك الروم ( يقصد السلاطين العثمانيين في القسطنطينية )، أن السلطان مراد ابن السلطان بايزيد خان رتب قراء يقرؤون له في الصخرة الشريفة» (١). وهو ما قد نرى فيه إشارة دالة إلى وضعه القدس فوق الاعتبارات الاستقطابية السياسية لذلك الصدام، كما يدل من جهة ثانية على اهتمام السلاطين العثمانيين حتى قبل بسط سيادتهم على بلاد الشام بالقدس وخدمتها والتبرك بها. ولا ريب أن مجير الدين الذي كان متغصراً كما يقول عن نفسه «بأمور الدنيا» (٢) من دون أن يعيقه ذلك عن إنجاز كتابه الكبير، قد كان بحسه التاريخي على دراية كافية بمجريات ذلك الصراع، بل إنه عاصر مرحلة السلطان قانصوه الغوري (٩٠٦-٩٢٢هـ / ١٥٠١-١٥١٦م) الذي كان آخر السلاطين المماليك، وأعاد ترميم كافة الحصون والأسوار في مواجهة العثمانيين.

### موقع الكتاب في مدونات الفضائل:

حتى لو سلمنا أن مجير الدين قد توفي قبل حوالي اثني عشر عاماً من سقوط آخر السلاطين المماليك في معركة مرج دابق في شمال حلب في عام ١٥١٦م ولم يشهد الفتح العثماني، فإن تأثيره المرجعي الحاسم على كتب الفضائل التي دوّنت في الحقبة العثمانية يجعلنا نضعه في سياق المدونات الفضائية العثمانية التي يشكل كتاب مجير الدين مرجعها الأساسي. إلا أن أهمية هذا الكتاب تتجاوز أواخر الحقبة المملوكية أو الحقبة العثمانية التالية عليها إلى موقعه في سجل المثن التاريخي الفضائي البلداني المقدسي العام كله. إذ يمكن اعتباره بحق مدونة المدونات الفضائية، رغم الزمن القياسي الذي أنجز فيه وهو حوالي أربعة أشهر. فهو يشكل حبة المعقد بين مجمل مدونات الفضائل بقدر ما حاول أن يدمج مختلف جوانبها في مثن تاريخي شامل أو «كامل» على حد تعبيره. ومن هنا وصف مجير الدين كتابه بـ«المختصر» (٣) جرياً على التقاليد الاتباعية للثقافة الإسلامية في عصره، التي أخذت «تجتهد» أو «تبدع» في مجال الفروع وليس في مجال الأصول؛ إلا أن هذا «المختصر» (سبعمائة صفحة) كان في حقيقته إعادة بناء شامل مختلف موضوعات التاريخ الفضائي في مدونة شاملة واحدة. وقد اعتمد فيه مجير الدين على ما استطاع جمعه من «كتب وأوراق متفرقة» في مدونات «التراجم والأحداث» فضلاً عن حفظه الكثير «للوقائع والأطلاع عليها»؛ ذلك أن مفهوم «المختصر» في الإنتاج الثقافي العربي الكلاسيكي لا يمكن أن يكون إلا «مختصراً» لمدونات مكتبية أساسية أو مرجعية سابقة. وقول مجير الدين «ومع ذلك لم أستوعب ما هو المقصود من التاريخ لعدم الأطلاع على شيء» استمد منه في هذا المختصر ما لم يوجد في غيره؛ إنما يعرب به عن إرادته العلمية في كتابة «تاريخ كامل» للقدس. إن مفهوم «التاريخ الكامل» للادب التاريخي الفضائي الذي يقع أساساً في إطار التاريخ البلداني (الفضائي) وليس في إطار التاريخ العام هو ما يمنح كتاب مجير الدين أهميته الاستراتيجية في كامل مثن المدونة التاريخية الفضائية المقدسية. فلقد حاول هنا أن ينزل مفهوم التاريخ الكامل / الشامل على تاريخ القدس. ومن الناحية المنهجية فإن تفرع للتدوين التاريخي العربي

إلى فروع أو حقول يمثل تقدماً منهجياً في تقنية التدوين التاريخي، وتعبيراً عن التعقد الذي يتطلب التفريع. إلا أن ما حاوله مجير الدين على وجه الضبط هو امتصاص هذه الحقول أو الزوايا الفرعية في النظرة الفضائية للقدس، وتحويلها تحت اسم «المختصر» إلى مدونة فضائية بلدانية شاملة أو «كاملة» على حد تعبيره، تتسق مع الطبيعة القدسية والتاريخية لتاريخ المدينة، فضلاً عن أن التاريخ العام كان يشكل لأي مؤرخ بلداني أو فضائلي مدخلاً أساسياً. إذا كان التاريخ العام هنا أكثر من اختصاص، لقد كان يعني في ذهن المؤرخ التاريخ الموحد للامة / الجماعة الإسلامية أو للعالم الإسلامي المتعدد السیادات في زمن مجير الدين. بكلام آخر كان التاريخ الفضائلي البلداني المقدسي يركز من داخل الاهتمام بالتاريخ الإسلامي العام على التاريخ الخاص للمدينة المقدسة في إحدى زواياه. وما حاوله مجير الدين هو جمع كل هذه الزوايا في كتابه، وهو الأمر الذي جعل منه مدونة المدونات الفضائية المقدسية. ولعل هذا العمل الجبار الذي أنجزه مجير الدين في زمن مضطرب سياسي واجتماعي، وفي غضون أربعة أشهر (ربما كثف مدة إنجازها نتيجة ضغوط «الدنيا» وجذبها الاضطرابي له) هو ما يفسر لنا، أنه مرجع ومصدر أساسي لا بد منه، ليس لمؤلفي الفضائل بعده فقط، بل لأي باحث معاصر في زمننا في تاريخ القدس، بما في ذلك الباحث التاريخي بحصر المعنى أو الباحث العلماني. وبالنسبة لمجير الدين نفسه، فإن التاريخ الفضائلي المقدسي ظهر له تاريخاً جزئياً أو تاريخ زوايا أو جوانب فقط، وأراد أن يضم هذه التواريخ الجزئية في تاريخ شامل تسلسلي يجمع ويربط ما بينها في رؤية تاريخية مركبة للمدينة، تراعي تاريخها الروحي فوق الزماني، وتاريخها الدنيوي الزماني في آن واحد. ولقد كان الحس التاريخي فائقاً لدى مجير الدين إلا أن هذا لم يتعارض في منطقهم—كما لدى سائر مؤلفي الفضائل—مع اعتبار الحقائق التاريخية «الروحية» المتعلقة بالمدينة على أنها وقائع مسلم بها. فعلى ألا ننسى أن مجير الدين هو في النهاية مدون فضائلي، تشكل المكانة الروحية المميزة للمدينة المقدسة حافزه الحاسم لكتابة التاريخ. إلا أنه وهو المدون الفضائلي هنا لتاريخ القدس التي كان أحد قضائتها، واحد أعظم—كما تبين لاحقاً—من خدموا تاريخها، حرص بخبرة المؤرخ التفصيلية التاريخية المنصبة على تتبع الحوادث ومعرفة مجرياتها في المقام الأول كأساس لأي معرفة تاريخية بالحوادث، وهو ما يفسر أننا نجد في كتابه «الكبير» معلومات «علمية» مرجعية في مقاييس فهم زمننا. إذ يمثل كتاب مجير الدين كما يشير كراتشكوفسكي بحق أوسع وصف تاريخي طوبوغرافي عن القدس والتحليل. وإذا ما أردنا أن نتعرف على الوضع الطوبوغرافي والروحي والوصفي للقدس في زمن مجير الدين، فلن نجد بالتأكيد أفضل من عمله. بل إن باحثة تاريخية معاصرة، هي كارين أرمسترونغ التي يمكن اعتبارها اليوم أهم وأحب من كتب عن القدس بروحية الفضائل ولكن من داخل وعي تاريخي كامل بالتاريخ كما نفهمه اليوم، لم تستطع حين كتبت كتابها «القدس مدينة واحدة وعقائد ثلاث» إلا أن تعتمد مصدرياً على كتاب مجير الدين، لقد كانت أرمسترونغ تعرف كتب «الفضائل» الأخرى، غير أن هذا الكتاب ظهر لديها كتاباً مصدرياً شاملاً. وهو ما يعني أن كتاب مجير الدين ما يزال حاضراً ومؤثراً علينا حتى اليوم.

كان مجير الدين معنياً حسب مصطلحات عصره المنهجية بإعداد «مختصر»، إلا أن

« مختصره » جاء « شاملاً » لما هو روحي ودنيوي في تاريخ المدينة . ويقول عن مؤلفي المدونات الفضائية قبله أنهم « إنما ذكروا في التواريخ أشياء في أماكن متفرقة ، فإن بعض العلماء كتب شيئاً يتعلق بالفضائل فقط ، وبعضهم تعرض لذكر الفتح العمري ، وعمار بن أمية ، وبعضهم ذكر الفتح الصلاحي واقتصر عليه ، ولم يذكر ما وقع بعده ، وبعضهم كتب تاريخاً يتعرض فيه لذكر بعض جماعة من أعيان بيت المقدس ، مما ليس فيه كبير فائدة ، فأحببت أن أجمع بين ذكر البناء ، والفضائل ، والفتوحات ، وتراجم الأعيان ، وذكر بعض الحوادث المشهورة ، يكون تاريخاً كاملاً » ( ٤ ) .

نلمس هنا دون أي ريب أن مجير الدين يرى الفضائل جانباً من جوانب التاريخ ، وهو ما يتيح له في طموح « التاريخ الكامل » أن يدمج الجانب الفضائي ( المرتبط بالمستوى الشعري الأسطوري أو مافوق التاريخي الدنيوي ) مع سائر الجوانب الدنيوية الأخرى . إذ أن الفكرة اللاواعية لأي مؤرخ إسلامي كانت تقوم على التسليم بأن اليمعد الروحي هو من الأبعاد المحدودة للتاريخ ، أو أنه جوهره ، أو أنه معناه . ومن هنا لم تنشأ أية مشكلة منهجية نظرية لدى مجير الدين ، يمكن أن تنشأ في زمننا ، ما بين التاريخين الروحي والزمني للمدينة . لقد كان هذان التاريخان لديه — كما لمجمل المؤرخين المسلمين — منسجمين . لعل وعي مجير الدين للفرق ما بين الجوانب الفرعية في مدونات الفضائل وبين مدونته ، هو ما يدفعه لأن يقول عن كتابه « هذا آخر ما تيسر ذكره من أخبار بيت المقدس وبلد سيدنا الخليل عليه السلام ( يقصد مدينة الخليل ) » ( ٥ ) .

إن « آخر ما تيسر ذكره » يفترض معلومة مكتيبة—حفظية متكاملة نسبياً لموضوعها . لم يحدد مجير الدين تماماً هذه المعلومات إلا على صعيد الفرع العلمي الاختصاصي ( الجزئي ) لها ، إلا أنه لا ريب كما يشير نفسه كان متشرباً بها ، وحافظاً لها أو لقسم كبير منها على الأقل ، ومن هنا كان حفظه أحد مصادره . وهو بهذا المعنى حفظ لمصادر مكتوبة . إلا أنه في إطار منطق الحفظ ، حفظ امتصاصي تحويلي تتحكم به وجهة النظر ، وربما يمثل هذا الجانب الحفظي ، الذي يستند مرجعياً إلى المدونات ، إلا أنه يستعيد ذاتياً وإسقاطياً ، كأحد محرضات الجانب الإبداعي في مدونة مجير الدين ، الذي كان تصنيفه لكتابه في إطار مفهوم « المختصر » مع أنه تخطى هذا المفهوم كثيراً إلى الإبداع في الرؤية والدمج وتعددية الزوايا أي في ما سماه مجير الدين « التاريخ الكامل » .

كان مجير الدين مهتماً بالتاريخ الشامل / الكامل للقدس في كافة جوانبها وزواياها ، ولعل هذا ما يفسر أنه لم يكد يترك بناءً أو لحظة ، أو صحابياً ، أو شيخاً جليلاً ، أو صوفياً ، أو فقيهاً ، أو ملكاً أو أميراً ، زار المدينة ، أو عاش أو مات فيها ، إلا وذكره . ولأنه يفهم التدوين التاريخي « شاملاً » أو « كاملاً » لكافة تعقيدات زواياه ، فإنه قد كشف عن حسن تاريخي مجرب بأن التاريخ ليس تاريخ « التراجم » أو « الأعيان » . لقد كانت كتب « التراجم » أحد أهم مصادر مجير الدين ، إلا أنها بخصوص القدس قد ظهرت لديه « مما ليس فيه كبير فائدة » ( ٦ ) . لقد كان لديه التاريخ أشمل من تواريخ « التراجم » / الأفراد أو زوايا الرؤية المخصوصة . مع أنه ينهي كتابه بترجمة لشيخ الإسلام الكمال ابن أبي شريف ، الذي صار قدوة ببيت المقدس وفقهه ، وعين أعيان المعيدين بالمدرسة الصلاحية ، وصاحب الجهود التعليمية فيه ( ٧ ) .

كان لدى مجير الدين فهم مكثف في أن التاريخ بما هو « تاريخ كامل » ، ليس زوايا أو فروعاً



أو تراجع أو تاريخ أشخاص، بل هو تاريخ زمني-مكاني شامل لكل ذلك، لِيُبرز مكانة القدس الجليلة في هذا التاريخ الكبير.

### وصف الكتاب:

يتخذ مجير الدين-على غرار المؤلفين الآخرين- التاريخ الشامل الذي يبدأ بأدم مدخلاً لتاريخه الفضائلي «الكامل» على حد تعبيره أو المتعدد الجوانب. ويبدأ كتابه بسورة الإسراء، وذكر أسماء المسجد الأقصى، محللاً دلالات ومعاني الآية القرآنية التي أرست العلاقة الروحية ما بين المسلمين والقدس، قبل فتحهم لها، وكرست الوحدة ما بين مكة والقدس. ففي رحلة الإسراء النبوية صلى النبي بالأنبياء جميعاً في جوار الصخرة، كما فرض فيها الله على المسلمين الصلوات الخمس، ورف فيها النبي على مواقع تذكرو موسى وعيسى وإبراهيم الخليل، وصلى هناك بجوارهم، وهو ما يرمز إلى وحدة الوحي الإلهي الذي استكمل بالنبي (محمد) خاتم الأنبياء. ثم يعقب ذلك بذكر أن أول ما خلق الله، هو الشمس والقمر، والجنة والنار، ثم يذكر سلسلة الأنبياء التي تبدأ بأدم فنوح فهود فصالح، ليصل إلى إبراهيم الخليل الذي يعتبر حلقة أساسية في سلسلة النبوات تؤسس للعائلة الإبراهيمية التي يختتمها النبي محمد. ويذكر بناء إبراهيم الكعبة مع ابنه إسماعيل، ورحلته البرية إلى مكة. ثم يفصل بذكر العائلة الإبراهيمية التي كان لها علاقة بالقدس والمنحدر من سارة: إسحاق ويعقوب ويوسف، وموسى وخروجه من مصر إلى الأرض المقدسة (القدس في فلسطين)، إلى أن يصل إلى داود وسليمان، وقصة إعادة بناءهما المسجد الأقصى. ثم يذكر كيف عاقب الله بني إسرائيل لانحرافهم عن الوحي، حيث أرسل الله لهم عقاباً على ذنوبهم نبوخذنصر الذي هدم القدس، وشتمهم في البلاد. ثم يذكر الأنبياء، أرميا، ويوشع، وزكريا، ويحيى (يوحنا)، وعيسى المسيح، وعقوب اليهود لهم، وعقاب الله لليهود على ذلك بخراب القدس على يد طيطس. وبعد ذلك يبدأ بالسيرة النبوية إلى أن يصل إلى ذكر فضائل المسجد الأقصى، وكيف كان القبلة الأولى للمسلمين، وفضل الصلاة والأذان والصيام والدفن فيها، وفضل الصخرة، والصلاة على عِمْنِها اقتداءً بالنبي، وقصة الإسراء والمعراج، ثم يقدم نبذة عن فضائل القدس، والأدعية الواجبة عند دخول بيت المقدس.

يتوقف مجير الدين بعد ذلك عند قصة الفتح العمري، وذكر من دخل إليها من الصحابة، وأن المهدي يظهر فيها آخر الزمان، ثم بناء الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان لقبة الصخرة والمسجد الأقصى، ويصف أبواب المسجد وصفاته في أيام عبد الملك، ويذكر الأعيان والتابعين والعلماء والزهاد ممن دخلوا البيت المقدس، بمن فيهم الإمام الشافعي. ثم يذكر تاريخ تغلب الإفرنج (الصلبيين) على بيت المقدس، ويتبع ذلك بتاريخ مقاومة صلاح الدين (الأيوبي) للإفرنج، وتوحيج ذلك بفتح بيت المقدس. ويذكر يوم الفتح وما جرى فيه من مشاهد، وخطبة الجمعة التي تلت الفتح، ثم جهود صلاح الدين لإخراج بقايا الإفرنج، وذكر الحملات الصليبية بعد ذلك، ولقاء الملك العادل مع ملك (الإنكليز)، والهدنة بين صلاح الدين والإفرنج، ووفاء صلاح الدين، ثم سلطة الملك العادل، ومن بعده سلطة الملك الكامل، وتخريب سور القدس خوفاً من استيلاء

يصف بعد ذلك المسجد الأقصى في زمنه، ويلاحظ أن المسلمين قد سمو الكثير من عمارات الحرم القدسي بأسماء أنبياء العائلة الإبراهيمية، زيادة في التبرك بأسمائهم، واقتراعتها بالمكان، تعبيراً عن نظرة التوحيد الإسلامية لأديان التوحيد الإبراهيمية: المسيحية واليهودية والإسلام. فهناك: محراب داوود، ومهد عيسى، وذكر الصخرة الشريفة وفضائلها، وذكر المغارة التي تحت الصخرة، وقبة السلسلة، وقبة المراح، ومقام النبي، ومقام الخضر، وقبة سليمان، وقبة موسى، وعدد المنائر في المسجد الأقصى، وعدد أبوابه، وما يوجد فيه من المصابيح، وذكر ما فيها من مدارس ومشاهد. وذكر ما في القدس من الأماكن المحكمة البناء. ولا ينسى أن يذكر الكنائس والديارات (الاديرة)، وذكر حاراتها المشهورة، وذكر بناء بيت المقدس، وأبواب المدينة، وذكر عين سلوان، وبرك الماء، وذكر دير أبي ثور وطور زيتا، وقبر مريم أم المسيح، وذكر الساهرة، وذكر حدود الأرض المقدسة التي ذكرها الله في كتابه.

يذكر بعد ذلك أعيان المسلمين في القدس، ومن ولي أمرها، ثم يعطف على مدينة الخليل (نسبة إلى إبراهيم الخليل)، ويذكر مشاهدتها تعبيراً عن إجلال ذكر أبي الأنبياء إبراهيم الخليل. ثم يذكر زيارة السلطان قايتباي في زمن مجير الدين لبيت المقدس، للتبرك بها، ويذكر إسهاماته ببنائها، ويشير إلى «الفتنة» بين السلطان قايتباي والسلطان العثماني بايزيد خان، التي ستشكل المؤشر الأول لتقدم العثمانيين نحو بلاد الشام. ويتوقف مجير الدين في منتهى التاريخي زمنياً عند عهد قايتباي، ويختم كتابه بوعد للقارئ يقول فيه: «وإن قسح الله الأجل جعلت له ذليلاً (ملحقاً) الباحثان»، أذكر فيه ما يقع من الحوادث بالقدس الشريف وبلاد سيدنا الخليل، وغيرهما من أول سنة إحدى وتسعمائة إلى آخر وقت يریده الله تعالى فيما بقي من العمر» (٨).

تلك هي رؤوس موضوعات كتاب مجير الدين، التي تكشف جميع موضوعات كتب الفضائل التي سبقته، بشكل أتي فيه شاملاً، ولا يضاهيه في الشمول والعمق أي مؤلف فضائلي آخر. ويستخدم مجير الدين في سرديته الفضائية بشكل فعال ما ورد في الكتاب والسنة وأقوال الصحابة وكتب الفتوحات والسيرة النبوية عن القدس. ورغم منهجيته السنوية في التفسير التي تحتكم إلى ظاهر النص وفق قواعد اللغة العربية ودلالاتها، فإنه يعتمد منهج التأويل لبعض الآيات القرآنية، ومثال ذلك تأويله لآية (والتين والزيتون) وطور سينين) وهذا البلد الأمين) حيث يؤول ذلك في ضوء مروية الصحابي أبي هريرة بأن الله «أقسم بأربعة جبال» هي التين (مسجد دمشق) والزيتون (طور زيتا مسجد بيت المقدس)، وطور سينين (حيث كلم الله موسى)، وهذا البلد الأمين (جبل مكة) (٩). وقد حاول مجير الدين في كثير من الموضوعات الأساسية، أن يذكر كل الروايات، مثل حرصه على ذكر كل الروايات المتعلقة برحلة الإسراء والمراح (١٠)، الفاصلة في تاريخ الرؤية الإسلامية للقدس. كما حرص على أن يقدم كل التفسيرات / التأويلات الإسلامية لسورة الإسراء (سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله....) (فـ سبحان) (لتنزيه الله تعالى عن كل سوء) و«أسرى بعبده ليلاً» (أي سيّره، والعبد هو النبي) «من المسجد الحرام» (مكة) إلى المسجد الأقصى «(مسجد بيت المقدس)

والذي باركنا حوله» حيث يسرد هنا تفاسير متعددة، فالأرض المباركة هي فلسطين والأردن (تفسير ابن عباس) والشام (تفسير أبي القاسم الهيلي). وسبب البشارة يعود إلى أنه مقر الأنبياء وقبلتهم، ومهبط الملائكة والوحي، وفيه يحشر الناس يوم القيامة، وقيل «الأقصى» لبعده المسافة بينه وبين المسجد الحرام، وقيل لبعده عن الأقدار والخبائث، وقيل لأنه وسط الدنيا (١١). ولعل منهجه في ذكر أكبر قدر ممكن من الروايات المختلفة والمتعددة حول الموضوع الواحد، يظهر أكثر ما يظهر في رؤيته لتاريخ المسجد الأقصى. وتكتشف رؤيته هنا بعد أن يسرد كل تلك الروايات في أن المسجد الأقصى قد «أسس» أو «جُلد» على «أساس قديم» أي على أساس إلهي. فقد تأسس تبعاً لذلك ابتناءً وليس ابتداءً، حيث أن قداسة المكان سابقة على قداسة البناء الذي شيد فيه وهو هنا المسجد الأقصى.

يوحّد مجير الدين ما بين شخصية سام بن نوح (جد العرب العاربة والعرب البائدة في النموذج السلافي العربي) وبين شخصية ملكي صادق، المعروفة في الدراسات الحديثة كشخصية تاريخية، والذي كان أحد ملوك اليهوديين الكنعانيين. ويشير في ضوء معرفة تحاول أن تعطي مضموناً تاريخياً محدداً للسردية الماورائية إلى أن سام بن نوح ملكي صادق هو أول من يحتمل أن يكون قد أسس المسجد حين اختط مدينة القدس أو بناها فقد كانت «أرضها ابتداء الزمان صحراء بين أودية وجبال، وهي خالية لا بناء فيها، ولا عمارة، فأول من بناها واختطها سام بن نوح وكان ملكاً عليها، وكان يلقب ملكي صادق» (١٢) تكون القدس في هذه الرؤية مدينة كنعانية. وحين يسهب مجير الدين بسرد «تجديد» الأنبياء للمسجد، مثل ما فعله النبي سليمان، فإنه يكشف هنا الرؤية الإسلامية الميتاتاريخية، التي ترى أن كل أولئك الأنبياء يصدر عن وحي واحد اكتمل بالنبي محمد، ومن هنا تضم هذه الرؤية كل آثار الأنبياء إلى الرؤية الإسلامية، بوصف أن أمة الإسلام هي الأمة الخاتمة والأمة التي استخلفها الله على عباده. ويرى مجير الدين أن هذه الرؤية هي التي تفسر حرص المسلمين على تسمية كثير من المواقع والأماكن في المسجد الأقصى بأسماء أولئك الأنبياء. إن تاريخ مجير الدين هو تاريخ فضائلي، يكون فيه التاريخ الزمني مغموراً بصورة شبه كاملة بالتاريخ الميتاتاريخي أو الماورائي وسردياته، ولعله هنا أقرب إلى التاريخ الانتروبولوجي للمكان أو لتاريخ شعريات المكان المقدس، وسردياته ونظمه الرمزية والانتروبولوجية. إذ تستمد كل الأماكن والمواقع دلالتها الماورائية العليا من تشييدها على مكانٍ قدسي قديم.

لا ريب أن الرؤية الانتروبولوجية لسرديات المكان المقدس تهيمن على سردية مجير الدين، فعلينا ألا ننسى أن تاريخه أساساً هو تاريخ «فضائلي»، وإن صفة «الكامل» في «تاريخه الكامل» تعني مختلف الجوانب الفضائية وشمولها. إلا أن هذا ينفي أن سردية مجير الدين تعطي مساحة مميزة للتاريخ الزمني للمدينة منذ أن فتحها المسلمون وحتى عهد قاييتاي، أي على مدى تسعة قرون. ويسرد هنا مجير الدين جملة وقائع وحوادث تاريخية، تنتمي إلى التاريخ الزمني وليس إلى التاريخ الماورائي، مثل توقفه عند مجربات الفتح الإسلامي، وقدم الخليفة الثاني عمر بن الخطاب إلى القدس، ولقائه بنفسه البطريرك الأرثوذكسي صفرونيوس كي يعقد الصلح معه، وتوجهه إلى أرض المسجد الأقصى، وقيامه بنفسه بكنس الزبالة عنه، التي كدسها الروم غيظاً

على بني إسرائيل أو اليهود (١٣) . ويحضر هذا التاريخ الزمني في سرده لأسماء الصحابة والأتقياء والأمراء الذين زاروا القدس أو أقاموا أو دفنوا فيها أو خدموها . ومن هنا يتوقف مجير الدين عند التاريخ الزمني للأمكنة، ويقدم معلومات طوبوغرافية وعمرانية غزيرة عنها، تشكل اليوم للدراسات الحديثة مرجعاً لا غنى عنه . ويتملص التاريخ الزمني هنا من التاريخ الماورائي نسبياً ليحضر بوصفه التاريخ كما نعرّنه اليوم في بعض وجوهه . بكلام آخر يبدو هنا مجير الدين مؤرخاً بحصر المعنى وليس مجرد مؤرخ فضائلي . فهو يسرد التاريخ الزمني الإسلامي للمدينة من لحظة الفتح العمري إلى عهد قايتباي، ويتوقف عند الحقبة الأموية، ليظهر حجم الاهتمام الإسلامي بالقدس، وكيف جسّد الأمويون ذلك بالعمارات الكبرى التي شيّدوها في عهدي عبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك، حيث خصص الأول خراج مصر لسبع سنوات كي يبني قبة الصخرة، كما يتوقف عند الحقبة العباسية، ويفصل في ذكر العمارات التي شيدها الخلفاء العباسيون في القدس، وفي أخبار العلماء والزهاد والمتصوفة الذين تقاطروا إليها، ثم يعرض وضع القدس في التواريخ الإخشيدية والفاطمية والسلاجقية، وصولاً إلى لحظة غزو الصليبيين لها، وردة فعل المسلمين على ذلك، ثم استرداد الأيوبيين لها . ويصف في فصول متعاقبة حال القدس في الحقبة المملوكية من شتى الجوانب . ويقف مطولاً عند وصف المسجد الأقصى في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي . ويهيمن الوصف الطوبوغرافي التاريخي هنا على الوصف الميتاتاريخي، وهو ما نجد أحد أمثله النموذجية في طريقة وصف مجير الدين للمسجد الأقصى في زمنه، من حيث أن اسم المسجد الأقصى يطلق على سور الحرم القدسي، وكل ما يحتوي داخله من أماكن مقدسة، وفي مقدمتها مسجد الصخرة، والمسجد الأقصى، وقبة السلسلة، كما يصف معظم ما في بيت المقدس من المدارس والمشاهد المجاورة لسور المسجد الأقصى، ويقدم هنا مجير الدين وصفاً جغرافياً طبعياً وبشرياً ومعمارياً لمدينة القدس في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، ويتوقف عند شوارعها وأسواقها وحاراتها، وصولاً إلى تاريخها السياسي في زمنه الذي يتميز ببدء الاصطدام ما بين العثمانيين والمماليك .

#### مدونات «الفضائل» في الحقبة العثمانية:

قدم مجير الدين في كتابه مصدراً أساسياً لكل مؤلفي «الفضائل» في الحقبة العثمانية، أو تاريخاً فضائلياً «كاملاً» على حد تعبيره، جعل منه بحق مدونة المدونات الفضائية . ولعل أول كتاب في سلسلة المدونات الفضائية هو الكتاب الذي ألفه نصر الدين الرومي (ت ٩٤٨هـ) تحت عنوان «المستقصى في فضل الزيارة للمسجد الأقصى»، ثم تبعه محمد بن علي بن طولون الصالحى الدمشقي (ت ٩٥٣هـ)، الذي يعود نسبه إلى سلاطين آل طولون في مصر، وذلك بكتابه «فضائل بيت المقدس»، ثم كتب محمد يحيى أفندي (ت ١٠١٠هـ) في القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي كتاب «فضائل قدس شريف» باللغة التركية . وظهر بعده كتاب أحمد بن محمد بن سلامة أبي العباس شهاب الدين القليوبي المصري (ت ١٠٦٩هـ)، ثم تأتي رحلة إبراهيم الحيارى (١٠٣٧-١٠٨٣هـ / ١٦٢٨-١٦٧٢م) المسماة «تحفة الأدباء وسلوة

الغبراء»، ورحلة الشيخ المتصوف عبد الغني النابلسي الدمشقي (١٠٥١-١١٤٤هـ) الذي كتب على إثرها «الحضرة الأنسية في الرحلة القدسية». أما في القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي، فقد ظهر كتاب «تاريخ بناء البيت المقدس» لأحد علماء القدس، وهو محمد بن شرف الدين الخليلي المقدسي (ت ١١٤٧هـ)، وكتب مصطفى أسعد اللقيمي الدماطي (ولد في دمايط سنة ١١٠٥هـ / ١٦٩٣م، وتوفي في دمشق سنة ١١٧٣هـ / ١٧٦٥م) كتاباً آخر، كما كتب محمد بن محمد التافلاتي الأزهري الحلوتي الذي ترتبط باسمه الطريقة الصوفية الحلوتية، والذي ولد في المغرب وتوفي في القدس سنة ١١٩١هـ مؤلفه «حسن الاستقصا لما صحح وثبت في المسجد الأقصى». وفي نهاية الحقبة العثمانية قبيل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) ظهر مؤلفان فضائيان، هما مؤلف عارف بن عبد الرحمن الشريف (ت ١٣٨٣هـ / ١٩٤٦م) «روضة الأنس في فضائل الخليل والقدس»، ومؤلف إبراهيم حسن الانصاري (ت ١٩٠٦م) «مناسك القدس الشريف».

يمكننا القول في ضوء ما تقدم، أن التدوين التاريخي «الفضائي» في الحقبة العثمانية قد أخذ شكلين أساسيين، هما شكل «المختصر» الذي عمّ كل حقول الإنتاج الثقافي الإسلامي وشكل الرحلة التي قام بها بعض أكبر المتصوفين في تلك الحقبة. وقد اضيف شكل الرحلة هنا إلى التدوين التاريخي «الفضائي»، وما يحدد ذلك أساساً أن مضمون الرحلة «فضائي». ويمكننا اعتبار كتاب نصر الدين محمد بن العلمي المقدسي «المستقصى في فضائل المسجد الأقصى» نموذجاً لشكل «المختصرات» الفضائية، كما يمكن اعتبار رحلتي إبراهيم الخياري وعبد الغني النابلسي نموذجاً لشكل أدب الرحلات الفضائية المقدسية.

يشتمل «مختصر» نصر الدين العلمي على مقدمة وعشرة فصول وخاتمة قصيرة، ويبدأ العلمي مقدمته بحمد الله «الذي فضلّ بعض البقاع على بعض، وخصّ المسجد الأقصى بالإسراء والحشر والعرض، وجعله بعد المسجد الحرام أول مسجد وضع على وجه الأرض. واختار لعبادته مواطن لإقامة السنن والفروض، أحده سبحانه تعالى إذ جعلنا جيران هذا المسجد الأقصى... ثم يشرح غرضه من «مختصره» ويقول «فهذا مختصر، لخصته عجلًا فيما يتعلق بالآماكن والزيارات بالمسجد الأقصى وما حوله، ورتبته على ديباجة وعشرة فصول، والتزمت ألا أخرج فيه عن الوارد والمنقول» ويعبر ذلك بشكل نموذجي عن وضعية التأليف الإسلامي العام من حيث التحول إلى «مختصرات» للمدونات السابقة، طرداً مع هيمنة روح التقليد على هذا التأليف. ويشير العلمي إلى أنه خصص الفصل الأول «في بدء بناء الكعبة الشريفة ومن بناها» وفي الفصل الثاني في ذكر بناء المسجد الأقصى الشريف المقدس، الذي هو على التقوى المؤسس، والفصل الثالث «في ذكر الصخرة وفضلها، والآماكن المعينة للزيارة» والفصل الرابع «في ذكر قبر إبراهيم عليه الصلاة والسلام، وقبور أولاده وأزواجه، وذكر قبر يوسف عليه السلام» والفصل الخامس «في ذكر سيدنا موسى عليه السلام، وموضع قبره»، والفصل السادس «في ذكر الأماكن التي يستجاب فيه الدعاء» والفصل السابع «في ذكر فتح عمر بن الخطاب بيت المقدس» والفصل الثامن «في ذكر فتح السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب بيت المقدس وما حوله» والفصل التاسع

« في ذكر فضائل بيت المقدس »، والفصل العاشر « في ذكر الأولياء المدفونين حول بيت المقدس » ( ١٤ ). وبغية تكوين فكرة عن متن هذا المختصر، وطريقة معالجته لموضوعه، والمصادر التي اعتمد عليها، فإننا نقدم هنا جزءاً من الفصل الثامن « في ذكر فتح السلطان الملك الناصر صلاح الدين »، فيذكر العلمي أحداث الفتح الصلاحي، ما قدمه الأيوبيون ثم المماليك فالعثمانيون من خدمات تعميرية للقدس ومسجدها الأقصى، ويقول « وأما الملك الناصر صلاح الدين، فقد أمر بإحضار المنبر من مدينة حلب، وجعله في المسجد الأقصى، مصنوعاً من العاج والأبنوس والصفائح الغريبة، لم يُر في مملكة الإسلام مثله .

وكذلك الملك الصالح قلاوون، فإنه فعل فعلاً حسناً، وأمر بهذيب قبة الصخرة الشريفة وقبة المسجد الأقصى الشريف ... وملوك الشراكسة إلى الملك الأشرف، أبي النصر قايتباي، فإنه بنى مدرسة القدس الشريف، وليس في القدس الشريف مثيلها، كذلك المسجد ( يقصد ترميماته للمسجد )، وسبل القناة، حتى انتهى الأمر إلى حضرة مولانا السلطان الأعظم، والحقان المكرم، ملك رقاب الأم، أوحده من عدل وحكم، سلطان الروم والعرب والعجم، السلطان سليمان بن السلطان سليم خان ... وبعد أن يدعو له بالنصرة والعزة .. يقول « فلنذكر طرفاً من فعله الجميل في بيت المقدس والمسجد الأقصى الشريف : أول ذلك، فعله الجميل بإجراء قناة السبيل من بُرك المرجع، ومساحتها عن بيت المقدس نصف برصد، وأما من رأس ينبوع الماء إلى المسجد الأقصى، فهي مقدار برصد . وصُرف عليها من الأموال شيء جزيل . وبعده السور الذي حول المسجد الأقصى، وسبك ما علاه من الرصاص والخشب وغيره، وكذلك تجديد الرخام حول الصخرة الشريفة، والجامات (= أواني الفضة )، كذلك قصارة المسجد الأقصى الشريف في سنة تسع وثلاثين ( وتسعمائة )، وإلى الآن لم تنفك العمارة منه » ( ١٥ ) .

ويلاحظ هنا أن العلمي قد استقى معلوماته عن الفتح الصلاحي بشكل شبه كامل من كتاب مجير الدين « الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل » لكن على سبيل الإيجاز، بقدر ما حاول أن يبين مظاهر وأشكال الاهتمام العثماني بخدمة القدس وترميمها وتعمير بعض أماكنها . أما أشكال أدب الرحلات الفضائلي المقدسي فيمكن أن نتعرف عليها من خلال عدة نماذج . فيشير إبراهيم الخياري في رحلته التي دونها في « تحفة الأدياء وسلوة الغرباء »، أنه غادر دمشق، وسار إلى مدينة القدس، ثم زار بعد ذلك الخليل وغزة في طريقه إلى القاهرة، ومنها التحق بقافلة الحج المصري . وقد وصل المدينة في سنة ١٠٨١ هـ / ١٦٧١ م، ثم سار برفقة الشيخ خير الدين الرملي في ٩ ك ١٦٧٠ باتجاه القدس « في جمع من الركب، كما يقول، وه ساروا في مناطق جبلية وعرة إلى أن وصلوا إلى القدس، وأول ما لاح منها سورها »، ثم رأى الخياري الخندق المحيط به، ولاحظ أثناء دخوله البلد، على يمينه، قلعة شامخة محكمة البناء، وبعد تجاوزها وصل أسواقها، التي كان فيها كل ما يحتاجه الناس، ثم توجه إلى خان يايو إليه المسافرون فنزل فيه . ويهتم الخياري بزيارة الأماكن المقدسة الإسلامية في القدس، وعلى رأسها المسجد الأقصى، ويسهب في وصفها، فيذكر أن في أطراف المسجد الأقصى « أماكن من المدارس والأوضاع ( الغرف ) التي يسكنها طلبة العلم . وأما أبوابه الموصلة إليه من الخارج، فهي باب المغاربة، باب البراق، باب

السلسلة، ومنه كان دخولنا إليه لقربه من منزلنا، وهو يتصل به سوق البلد، باب السكينة، باب المتوضعين، باب القطانين، باب الحديد، باب الناظر، باب الغوثية، باب حطة، باب إلى جانبه لم أعرف اسمه، باب الرحمة (١٦). أما الشيخ الصوفي عبد الغني النابلسي الدمشقي فقد دون رحلته في «الحضرة الأنسية في الرحلة القدسية»، في ضوء معلومات مكتبية محفوظة ومشاهدات بنتيجة الرحلة، ويأتي في مقدمة المعلومات المكتبية كتاب مجير الدين «الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل»، حيث يصف حدود الأرض المقدسة نقلاً عن مجير الدين «فمن قبله أرض الحجاز الشريف، يفصل بينها جبال الشورى، وسطح أيلة هو أول الحجاز، وهي من تيه بني إسرائيل. وبينها وبين بيت المقدس نحو ثمانية أيام بسير الأثقال. ومن الشرق من بعد دومة الجندل برية السماوة. وهي كبيرة تمتدة إلى العراق ينزلها عرب الشام، ومسافتها عن بيت المقدس، نحو مسافة أيلة. ومن الشمال مما يلي المشرق نهر الفرات. ومسافته عن بيت المقدس نحو عشرين يوماً بسير الأثقال. فيدخل في هذا الحد للمملكة الشامية بكاملها. ومن الغرب بحر الروم وهو البحر المالح، ومسافته من بيت المقدس من جهة الرملة نحو يومين، ومن الجنوب رمل مصر والعريش، ومسافته عن بيت المقدس نحو خمسة أيام بسير الأثقال، ثم يليه تيه بني إسرائيل وطور سيناء (١٧). وأما الأحد عشر باباً فهي: من جهة الغرب: باب القطانين، وباب الناظر، وباب الحديد، وباب المتوضأ، وباب السلسلة، وباب السكينة، وباب المغاربة، ويسمى باب النبي. ومن جهة الشمال باب الأسباط وباب حطة وباب شرف الأنبياء. وقد حرص النابلسي على زيارة المدرسة السلطانية في القدس، ووصفها بدقة قائلاً «إنها مدرسة عظيمة ذات قدر جليل، لم يبن في الدنيا مثلاً» وقد ذكر أن السلطان قايتباي هو الذي بناها، ولا يتوقف عن وصف الأماكن المقدسة المسيحية في القدس، انطلاقاً من تسامحه الديني. كما زار مقبرة ماملا بظاهر القدس من جهة الغرب، وهي أكبر مقابر البلد، وتسميتها مشتقة من كلمتي: مامن الله، ثم زار عين سلوان التي تروى بساتين قرية سلوان. وجبل طور، وهو طور زيتا في شرقي بيت المقدس بضم قبور الصالحين، ويشرف على المسجد الأقصى، وحرم الصخرة الشريف، ووصف أحوالها (١٨). أما الرحالة الشيخ مصطفى أسعد اللقيمي الدمياطي، فقد لخص في مخطوطته «لطائف أنس الجليل في تحاييف القدس والخليل» كتابي «تحاييف الأخصا في فضائل المسجد الأقصى» للسيوطي و«الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل» لمجير الدين الحنبلي. وقد وصف حدود فلسطين التي يصفها به حدود الأرض المقدسة، ومن خلالها وصف «حدود بيت المقدس»، وكذلك حدود «المدن الرئيسية في فلسطين». وجاء وصفه لحدود الأرض المقدسة مشابهاً لوصف الشيخ عبد الغني النابلسي. وذكر أن المسافة بين يافا والرملة أربع ساعات وبساعات الصافنات الجياد، غادر بعدها إلى القدس، التي وصلها قبيل العصر فدخلها من باب الخليل. فيذكر أن للمدينة سوراً محكم البنيان ولها ستة أبواب وهي: باب الأسباط، وباب الساهرة، وباب العامود، وباب الخليل، وباب داوود، وباب المغاربة. ويجمال ذلك القدس في بيتين:

للقدس سور سما بالحسن رونقه      أبواب ستة فيها مغاربة

أسباط ساهرة عامود ثالثها      باب الخليل وداوود مغاربة

نزل اللقيمي بضيافة صاحب «الحمرة الحسية في الرحلة القدسية» السيد مصطفى الصديقي البكري. وزار الأماكن المقدسة في القدس. فأنتهى إلى القول: «لقد اجتمعت الطوائف (يقصد الأديان) كلها على تعظيم بيت المقدس معدا (= ماعدا) السامرة بزعمهم أن القدس هو جبل نابلس». ولقد زار قلعة القدس ثم خرج من باب الأسباط يوم الثلاثاء ٦ حزيران فمر بمقبرة باب الرحمة.. ثم عاد في اليوم التالي إلى القدس عن طريق جبل الطور. ومر في طريق عودته إلى القدس على مزارات بعض الأولياء.

انظمم اللقيمي في عداد أهل الطريقة الخلوتية، وهو في القدس، وذلك بتأثير مصطفى الصديقي البكري الذي أقام عنده. ثم زار عين أيوب وعين سلوان بوادي القدس. وأنهى عامه الهجري بزيارة مقبرة ماملا (مأمّن الله) وهي مدفن الخلاصة الأبرار. وزار في ١٦ تموز ١٧٣١م السيد الكلم (مزار النبي موسى)، الذي يجعد خمس ساعات عن القدس. وبقي اللقيمي في القدس حتى ١٤ آب ١٧٣١م / محرم ١١٤٤هـ ثم غادرها برفقة صديقه الشيخ مصطفى صديقي البكري (١٩).

أما الشيخ مصطفى الصديقي البكري (ت ١١٦٢هـ / ١٧٤٩م) فقد كتب كتاباً تحت عنوان «الحمرة الحسية في الرحلة القدسية»، وصف فيها رحلته إلى القدس الشريف، التي قام بها من دمشق عام (١١٢٢هـ / ١٧١٠م). وكان الصديقي مطلعاً على ما سبقه من كتب عن القدس، كما كان مطلعاً على مؤلف النابلسي «الحضرة الأنسية في الرحلة القدسية»، ويصف كيف أنه بعد أن غادر سنجل مرّ بالبيرة ثم بالعقبة التي رأى منها بيت المقدس، وبظاهره المدرسة الجراحية، وقضى ليلة كاملة في القدس، وكان الصديقي من أصحاب الطريقة الصوفية (الخلوتية)، وصادفت زيارته إلى القدس موسم ما يسميه «أيام الموسم الكلبي»، وهو متعلق بالنبي موسى، فزار مقام النبي موسى، واشترك في الموسم محتفلاً، ثم عاد إلى القدس ليشابع زيارته لها، ولأماكنها المقدسة المختلفة، التي حرص على وصفها بدقة متناهية (٢٠).

## محاولة تركيب

يمكن القول في ضوء التمييز الأنثروبولوجي الحديث ما بين المكان العادي والمكان المقدس، إن المدونات التاريخية الفضائية قد شكلت نوعاً من أدب تاريخي فضائي متميز، ينطلق من الرؤية التاريخية العربية الإسلامية الكلاسيكية لنشأة القدس وتطورها وتاريخها الأقوامي والسياسي المتكامل مع تاريخ بلاد الشام ووادي الرافدين والجزيرة العربية، إلا أنه يختص بدرجة أساسية بتاريخها الروحي. من هنا اقتربت استراتيجية المؤرخ الفضائي النصية كثيراً من استراتيجية المؤرخ الأنثروبولوجي الديني للمكان المقدس، إلا أنها استراتيجية منفصلة بموضوعها، وهو ما تدلنا عليه عناوين فرعية متفرعة عن العنوان الأساسي المتمثل بـ «القضايا»، مثل عناوين «باعت النفوس» و«مثير الغرام» و«تحصيل الأنس» و«سلسلة



سجد « و « إثارة الترهيب والتشويق » و « تخاف الاخصاء » و « الروض المغرس » و « الانس بل... إلخ. بل كان التدوين « الفضائلي » المقدسي نفسه، مدفوعاً بالتبرك بالقدس، .متها بغرض المثوبة . وهو ما يبرز في حرص المؤرخ الفضائلي كل الحرص على حشد أكبر . ممكن من الرؤى والطقوس والأحاديث وتاويلات وتفسيرات الآيات، والنظم الرمزية كاياات المعجائية والكرامات التي يشكل مجموعها ما يمكننا تسميته بسردية التاريخ حي المقدسي الإسلامي . ويبدو الجانب الأنثروبولوجي الديني لهذا المؤرخ في أنه عمل ما على تقديم هذا التاريخ الروحي كما يعتنقه الناس ويؤمنون به، بغض النظر عن مدى قلة ذلك للتفسيرات المؤسسية الدينية الرسمية . وبذلك تقدم كتب « الفضائل » أكبر فة أنثروبولوجية دينية إسلامية عربية عن القدس .

يمكن تصنيف المدونات « الفضائية » في إطار خاص من المدونات « البلدانية » التاريخية ، ويشكل التاريخ « الفضائي » بهذا المعنى أحد الفروع المتميزة للتاريخ الإسلامي ، والذي تغلب عليه الرؤية الأنثروبولوجية الدينية . لقد حفلت المدونات « الفضائية » رما ت طوبوغرافية وجغرافية بشرية وطبيعية كثيفة، كما حفلت أحياناً بمعلومات مادية، إلا أن طابعها المهيمن كان هو الطابع الأنثروبولوجي الديني الذي كان في الوقت بعداً أساسياً من أبعاد رؤية المؤرخ العربي للتاريخ والحوادث والامكنة في إطار موسوعته ملة . وإذا كانت بنية النص الفضائلي ترتد إلى نموذج أساسي واحد يحكم كل كتب ضائل « ، فإنه يمكننا أن نجد في هذا النموذج تمهلاً للنص المفرع Hypertexte ، الذي يح بتعليقات وحواشٍ ومختصرات . ولعل ذلك يمثل سمة أساسية من سمات النصية ية عموماً على مختلف حقولها، إلا أنه يحضر هنا بشكل خاص، بحكم أن المؤرخ ضائلي « كان مضطراً للعمل على مادة « مكوّنة » و « مكتملة » نسبياً . إلا أن العلاقات ية في مجمل كتب الفضائل تحضر في بعض وجوها كمفاتيح لأنواع من المواقف تجاه بوص الأصلية . إن الحواشي بمختلف أشكالها، شأنها شأن الأشكال الأخرى للمرجعيات سية تدفع القارئ دائماً إلى الانتقال من النص الأصلي والاشتغال بنص آخر بعيد عنه الثيا ( ١ ) . وبهذا المعنى فإن النظر إلى بنية النص « الفضائلي » في ضوء مفهوم النص المفرع لنا أن نستوعب ما يسمى بطابعه « النقلي » عبر رؤية جديدة، تشتغل على مستوى قات التناسية ما بين النصوص الأصلية والنصوص الثانوية من جهة، وما بين النصوص فة أصلية أو ثانوية، متركرة أم مبعة من جهة ثانية . ويقدم مجموعها بالتالي نموذجاً ت الاشتغال التناسي . ولعل شعرة النص الفضائلي تكمن في بعض الوجوه- في هذه قات التناسية التي تطور مواقف انفعالية جمالية وروحية، يكون فيها المؤلف الفضائلي فاعلاً في الرؤية التي يقدمها . ومن هنا كان المؤرخ « الفضائلي » أول أنثروبولوجي ديني ر في الثقافة الإسلامية، كشف في بعض نماذجه عن وعي تام بالفرق ما بين الإسلام كما ه الإنسان وما بين الإسلام كما تنص عليه التعاليم الرسمية . إن التقنية Technoloje

المهيمنة دون أي ريب على عمل المؤرخ الفضائلي هي التقنية الأنثروبولوجية الدينية، التي تعتني أساساً بالخارق وليس بالمعقول، تبعاً لموضوعها الذي يتعلق بالفارق ما بين العادي والمقدس. إلا أن هذا لم ينفِ بالطبع أن المؤرخ الفضائلي قد توقف عند الجانب التاريخي المحض المتعلق بالمدينة المقدسة، لا سيما في مجال العلاقة ما بين تاريخها وبين تاريخ الفتح الإسلامي والاحتلال الصليبي واستعادتها، وشكل خدم الخلفاء والأمراء لها. ولعله كان مادياً في وصفه الطوبوغرافي والمعماري، إلا أنه استخدم هذا الوصف للتعبير عن جلال المدينة وسموها. فما يمنح القدس صفة المكان المقدس المتميز عن المكان العادي في رؤيته هو أساساً أنه ليس فيها «شبر إلا وفيه موضع لنبي أو ملك».

لا ريب أن المدونة «الفضائية» المقدسية الإسلامية قد غدت مدونة «مكتملة» على مستوى التطور النهائي لبنيتها الأساسية، ومن هنا كانت العلاقات التناسية معها قائمة على التبويب والتصنيف والمختصرات والشروحات والتعليقات التي تسمح باستجلاء أو تأكيد مواقف «جديدة». وإذا كانت محنة الغزو الصليبي قد استغفرت التاريخ الفضائلي المقدسي، وأثارت تلك العلاقة ما بين الكارثة التي تعرضت لها القدس وبين المصير الوجودي للعالم الإسلامي، الأمر الذي يدرس في فلسفة التاريخ في إطار العلاقة ما بين الكارثة والتاريخ من حيث أن ينصب على المصير، فإن اندلاع الصراع العربي-الصهيوني، وتحوله إلى أعقد صراع وجودي مرير في منطقة الشرق الأوسط على مدى القرن العشرين قد أعاد استنفار هذه المدونة من جديد، واستغفان التاليف فيها على أسس ومعارف وخبرات جديدة. إذ كانت أسطورة «الحق الإلهي» أحد أبرز الأساطير التي اعتمدتها الحركة القومية الصهيونية في تسويغ نفسها. ولقد كان الطابع الجوهري لهذه الحركة قوماً علمانياً، إلا أنه حاول أن يوجد خلاصاً دينياً لليهود بدلاً عن الخلاص الديني المتعلق بظهور المخلص المنتظر.

وبكلام آخر كانت الرؤية الدينية اليهودية التقليدية تقوم على أن بناء «الهيكل» الثالث محرم إلى أن يأذن الله به وفق ما جاء في الكتب، بل تذهب إلى فرض حظر تام على دخول اليهود إلى منطقته التي هي نفسها منطقة الحرم القدسي الشريف كما يدعون، وبالتالي فرض الحظر على الصلاة، بما في ذلك حظر الصلاة الفردية، وحتى التمتمة أو تحريك الشفتين. وما كانت هذه الرؤية لتشير أية مشكلة دينية ما بين اليهودية والإسلام. غير أن احتلال القدس العربية (الشرقية) في السبعين من حزيران / يونيو ١٩٦٧ واستكمال الاحتلال الإسرائيلي للقدس بعد أن تم احتلال قسمها الغربي في عام ١٩٤٨ دق ناقوس الخطر في العالم الإسلامي، إذ قامت الجرافات الإسرائيلية بعد ثلاثة أيام من الاحتلال بتدمير حي المغاربة أقدم وقف إسلامي في القدس، والذي نجد في كتب «الفضائل» وصفاً طوبوغرافياً وجغرافياً دقيقاً له. وكان ذلك الفعل كما تقول كارين أرمسترونغ (( هو الأول فقط في عملية مستدامة «للتجديد المديني»، وهو تجديد مؤسس على هدم القدس التاريخية العربية، وتغيير مظهرها وشخصيتها تغييراً كاملاً)). وغدت «عودة اليهود إلى مكانهم المقدس

تقتضي تدمير الوجود الإسلامي هناك طبقاً لمعتقدات اليمين الإسرائيلي (٢) . وتم في سياق هذا الاستشعار الإسلامي بالخطر وقوع حريق منبر المسجد الأقصى، الذي كان نور الدين الزنكي الشهيد قد أمر بصنعه استعداداً لاسترداد القدس من الصليبيين .

مثلت مجموعة « أمناء جبل الهيكل » أخطر هذه المجموعات المتطرفة، إذ اعتبرت أن شراء النبي داود الموقع من صاحبه البيوسي امتثالاً لأمر الله، يخولها حق هدم قبة الصخرة والمسجد الأقصى، وادعاء ملكية كامل الحائط الغربي للمسجد الأقصى (المعروف لدى اليهود بحائط المبكى، ولدى المسلمين بحائط البراق) . وكان ذلك يعني تحول رموز التعايش مثله بالحائط الغربي بل بالمسجد الأقصى نفسه الذي يعتبره المسلمون تجديداً للمسجد الذي أمر الله النبي داود وسليمان ببنائه على أرض قديمة إلهية، أي ما يسميه اليهود به الهيكل - إلى رموز كراهية واقتتال في بعض اللحظات . وإذا كان الإسرائيليون يستطيعون الادعاء على نحو ما أن تلك المجموعات المتطرفة المهروسة محدودة وهامشية ومراقبة إلا أن قيامهم بالحفريات تحت الأسس الطبيعية للمسجد الأقصى بحثاً عن بقايا « الهيكل »، أفرغ العالم الإسلامي برمته، وأدخل في الروع من أن يؤدي ذلك إلى تصدع المسجد الأقصى وانتهياره . غير أن الحفريات كانت تعكس في اللاشعور الجماعي الصهيوني إرادة تأسيس الكيان الغازي على أصول قديمة، والربط ما بين المستوطن وبين اليهودي الأول، في آلية تستعيد الأساطير المؤسسة للوجود القومي . وكانت حركة الحفريات تعبر بهذا المعنى عما يسمى بالعودة الصهيونية إلى التاريخ، وإذا كان الإسلام ديناً جامعاً فإن اليهودية قد غدت هنا في الممارسات الصهيونية ديناً مانعاً لا يقبل التعايش مع الأديان السماوية الإبراهيمية الأخرى، أو لا يستطيع العودة إلى مكانه المقدس دون تدمير الامكنة الإسلامية المقدسة في منطقة الحرم القدسي الشريف .

لقد استنفرت ادعاءات « الحق الإلهي » وما ترتب عليها من قيام الإسرائيليين بترجمة ذلك على الأرض من خلال حركة التنقيبات ومحاولة تهويد المدينة المقدسة تحت اسم « توحيدها »، الضمير الجماعي للعالم الإسلامي . وكان استئناف المدونة « الفضائية » من جديد، وجهاً من وجوه ردة الفعل الإسلامية على هذه الادعاءات . ومن هنا انتشر أدب « فضائي » مقدسي كثيف وغزير حول القدس خصوصاً وفلسطين عموماً . ويرتكز مقننه العام على محورين أساسيين هما المحور التاريخي : الذي يعتمد على معطيات الدراسات التاريخية واللغوية الحديثة والاكتشافات الأثرية في معرفة تاريخ المنطقة، والمحور الفضائي الذي يستأنف بخبرات معاصرة التدوين الفضائي الكلاسيكي وتمثل كتب عارف العارف عن « القدس » والذي كان متمرساً بخبرات المؤرخ الإسلامي الموسوعي، وتقاليد الكتابة، فضلاً عن متابعتها لنتائج الدراسات التاريخية واللغوية والأثرية الحديثة نموذجاً لذلك . وقد تركت كتب العارف آثاراً حاسمة على كل المحاور الفضائية في الكتابات العربية الحديثة عن القدس .

لقد اعتمد التدوين الفضائلي المعاصر في هذه المرحلة أساليب ومنهجيات المؤرخ الحديث، والحرص على الطابع العلمي، إلا أنه احتفظ بجوهر المرويات «الفضائلي» عن التاريخ المقدسي الماروثي. ويمكننا اليوم في ضوء استئناف التأليف الغزير في كتب «الفضائل» الحديث عن تطور تقليد «فضائلي» مقدسي جديد يستند مرجعياً إلى المدونة «الفضائية» الكلاسيكية في إطار خبرات معاصرة. وقد تعزز هذا التقليد عبر حقيقة أن المدونات التاريخية العربية العامة المعاصرة، قد دأبت على دراسة فلسطين في إطار وحدة التاريخ الجغرافي الأقوامي البشري والطبيعي للمنطقة. وقد التقت عموماً وجهة نظر هذه المدونات لهذا التاريخ مع وجهة النظر للمؤرخ الكلاسيكي، ولكن في إهاب لغة ومنهجيات وخبرات حديثة. وإذا كان المحور الفضائلي المعاصر يعبر عن تجذر القدس في الضمير الجماعي الإسلامي فإن كثافة التأليف فيه قد عبرت عن ردة الفعل العربية-الإسلامية على عمليات التهويل المنهجية المسترشدة بما يسمى به الحق الإلهي المقدس.

لقد عاد اليهود كما تنبهنا أرمسترونغ مرتين في تاريخها بعد خراب «الهيكل» إلى القدس، وتمت هذه العودة في المرتين على يد المسلمين، كانت الأولى في عهد الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب حين كان المرسوم الإمبراطوري البيزنطي القاضي بمنع دخول اليهود المدينة مدة خمسمائة عاماً سارياً، وكانت الثانية في عهد صلاح الدين الأيوبي بعد تحرير القدس من الصليبيين. إلا أن الحركة الصهيونية ما إن سيطرت على القدس الشرقية واستكملت احتلال القدس بعد عدوان الخامس من حزيران في عام ١٩٦٧، حيث اتبعت سياسة الفتك بالوجود الإسلامي، ومحاولة تأسيس واقع جديد على حسابيه. وكانت هذه السياسية تعني بكل بساطة تحويل وحدة المدينة إلى أسطورة صهيونية للهيمنة، تجعل من تاريخ القدس التي وجدت منذ أن تم بناء أول حجر فيها كمدينة للسلام إلى مدينة للكرهية والحقد. وما لم تنأسس وحدة المدينة في الروح فإنه ما من سيطرة يمكن أن تعطيتها حياة واستمراراً، مهما كانت هذه السيطرة تبدو اليوم قوية ومحكمة. وحتى تكون القدس موحدة بالفعل وليس بمجرد الاسم، فإنها بحاجة إلى أن تمثل مرة أخرى «صلح الكل» الذي دشنته تاريخها الإسلامي منذ أن وطأت أقدام الخليفة العادل عمر بن الخطاب أرضها قبل أربعة عشر قرناً. ففي «صلح الكل» في هذه المدينة يكمن بعد جوهر أساسي من صلح العالم.

## هوامش الفصل السادس:

(١) الحنبلي، المصدر السابق، ص ٤٤٦.

(٢) نفسه، ص ٥.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه، ص ٦.

(٥) نفسه، ص ٥.

(٦) نفسه، ج ١، ص ٦.

- (٧) نفسه، ج٢، ص٢١١.
- (٨) نفسه، ص٧١١.
- (٩) نفسه، ج١، ص٧.
- (١٠) كيلاني-باروت، الطريق إلى القدس، المصدر السابق، ص١٦٣-١٦٦.
- (١١) الخليلي، المصدر السابق، ج١، ص٧.
- (١٢) نفسه، ج١، ص١٠.
- (١٣) نفسه، ج١، ص٢٣٧.
- (١٤) إبراهيم، المصدر السابق، ص١٩٦-١٩٨ و٤٩٧-٤٩٨.
- (١٥) نفسه، ص٥٠٩-٥١٠.
- (١٦) رافق، المصدر السابق، ص٥٧٢.
- (١٧) رافق، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، المصدر السابق، ص٦٩٩.
- (١٨) نفسه، ص٧٥٤.
- (١٩) نفسه، ص٧٦٦.
- (٢٠) نفسه، ص٧٦٣.

#### هوامش محاولة تركيب:

- (١) حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق-الدوحة، ١٩٩٦، ص١٠٣-١٠٤.
- (٢) أرمسترونغ، المصدر السابق، ص٦٤٥ و٦٥٢-٦٥٣.



## بابلو نيرودا: التشعر في أماكن غير معهودة نتارلز سيميك

- ١ -

الكتاب الذي عني لي الكثير، كشاعر شاب، كان مختارات من شعر أمريكا اللاتينية، اكتشفته في مخزن كتب مستعملة في نيويورك سنة ١٩٥٩. كان في الأصل قد طبع سنة ١٩٢٤، في دار النشر Directions New، ومنذ نفدت طبعته، ولم يمتد لي أو لأي من أصدقائي الشعراء العشور على أية إشارة إلى وجوده. وذلك الكتاب عرفني على شعر بابلو نيرودا، خورخي لويس بورخيس، خورخي كابريرا أندراي، كارلوس دروموند دي أندراي، فيشنتي هويدورو، نيوكولاس غيلين، سيزار فاييخو، وعشرات من الشعراء الآخرين الرائعين الذين لم يسبق لي أن سمعت بهم حتى تلك اللحظة. وأتذكر أنني قلبت صفحاته في المخبز، مدركاً كم أنه كتاب قيم، فسأدت ثمنه بسرعة، وهرعت إلى البيت لقراءة صفحاته الـ ٦٦٦ تلك الليلة. كان ما حدث أشبه بقراءة قصيدة إليوت «أغنية حب» إلى ج. ألفريد هوفنوك للمرة الأولى، أو مشاهدة فيلم من بستر كيتون، أو الإنصات إلى ثيلونيوس مونك (١)، وصوى هذه من الاكتشافات الأخرى المبهرة. كنت أعرف الشعر السوريالي الفرنسي، وقرأت لوركا وماياكوفسكي وبريخت، ولكن لم يسبق لي أبداً أن صادفت مثل قصيدة نيرودا التالية:

تجوال

يحدث هكذا أن أتعب من كوني إنساناً.

يحدث هكذا، قاصداً محالاً للتخاطين وصلات السنين،

ذاوياً، كتيماً، مثل هجمة من التباد

تخمر عباب مياه البدء والرماد.

زلاحة صالونات الحلاقة تجعلني أتنحب بصوت عالٍ.

كلّ ما أريد هو الراحة من الصخب أو الصوف،

كلّ ما أريد هو أن لا أرى مؤسسات أو حدائق

بضائع أو نظارات واقية أو مصاعد.

يحدث هكذا أن أتعب من قدمي ومن أظفاري

ومن شعري وظلي .  
يحدث هكذا ان اتعب من كوني إنساناً .  
ولكن سوف يكون امرأ لديلاً  
ان أفزع كاتباً بالعدل بليكة مقطوعة  
لو ان أهدم راحة بصندوق على الأذن .  
سيكون بديهاً  
ان اذرع الشوارع حاملاً سكيناً خضره ،  
مطلقاً للصيحات حتى اموت برحاً .  
لا ارجب في مواصلة البقاء جذراً في الظلام ،  
مقلداً ، نائماً ، مرتعشاً في النوم ،  
إلى أسفل ، في أحشاء الأرض البليكة ،  
ماصباً ومفكرأ ، أكلاً كل يوم .  
لا اريد الكثير من البلوى ،  
لا اريد مواصلة البقاء جذراً وقبراً ،  
البقاء وحيداً تحت الأرض ، البقاء مدلفاً لرجل ميت ،  
مخترباً بالبرد ، محتضراً من الكرب .  
لهذا فإن نهار الإثنين يتلظى مثل النفط  
حين يصبرني قادماً بوجهي أليف السجون ،  
فيحوي مثل حوت جريح حين يصير ،  
قاطعاً خطوات حارة الدم صوب الليل .  
اتحشر في بضع زوايا ، بضع بيوت رطبة ،  
في مستشفيات تطير فيها العظام من النوالدة ،  
في بعض محال بيع الأحذية حيث تعمق رائحة خيل لنتنة ،  
وفي شوارع مفزعة كما للشقوق .  
ثمة طيور بلون الكبريت والامعاء الرهيبة  
تتدلى من أبواب البيوت التي اكبره ،  
ثمة طاقم أسنان منسي في غلاية كهوة ،  
ثمة مرايا  
لا بد انها انتحبت عاراً وخوفاً ،  
ثمة مظلات هنا وهناك ، ومسموم ، وشيز .  
اسير رابط الجأش ، بعيني ، مردداً حذائي ،  
بالسخط ، وبالنسيان ،

أمر، أعبر المكاتب وسجل أحذية التجبير  
والفناء الموصوف حيث الغسيل منشور على الأسلاك:  
ثياب داخلية، مناشف، وقمصان تدرف  
دموعاً عطيفة متسخة،<sup>(١)</sup>

كانت هنالك أربع قصائد أخرى لنيرودا في المختارات. ومثل قصيدة «نحوال»، كانت جميع القصائد، ما عدا واحدة، من «إقامة على الأرض»، الكتاب الذي جلب له الشهرة في إسبانيا وأمريكا اللاتينية حين طبع سنة ١٩٣٥. كان بطل القصائد كاتباً مالوفاً، أو على الأقل منذ زمن [والت] ويتمان و[شارل] بودلير، اللذين ابتكرا القصيدة الحديثة أثناء تجوالهما في مدينة ما، وسرد الأمور العجيبة والفظيعة التي صادفها هناك. العُزُر كانت هي التي أدهشتني في شعر نيرودا. كانت مبتكرة على نحو جامع، وكانت تأتي في تعاقب سريع حتى أن قصيدته كانت أساساً سرديّة مصنوعة من مقارنات صاعقة. «السورالية الطبيعية» هو التعبير الذي أطلقه الشاعر الأمريكي دانفيد سانت جون في مقالة حول هذه القصيدة بالذات.

كانت لدى نيرودا حالة جسورة تماماً من عدم الاكتراث بالتواصل المنطقي والأفكار التقليدية حول الملامة. كان أشبه برجل يظهر في جنازة وهو يرتدي بذلة غامقة وربطة عنق صارخة اللون. وفي حين أن [أندريه] بروتون والسوراليين سموا إلى الشعر في باطن اللاوعي، كان نيرودا يفتش عن أسلوب. طرأ على هذه القصائد كانت تشبه ما سوف يُسَمَّى، بعد سنوات، «الواقعية السحرية» في نثر أمريكا الجنوبية. ملمحه الأساسي كان رفض أي تمييز بين ما هو مُثْخِل وما هو واقعي. واستطراداً، فإن صورة مثل العظام التي تطير من نوافذ المستشفيات ينبغي أن تؤخذ في بداهة، كان الشاعر قال إن بعض الحمام واقف على السطح.

كنت، بالطبع، متلهفاً على قراءة المزيد من نيرودا. ولقد تبَيَّن أنه توجد ترجمات أخرى، أقدم عهداً، قام بها إنجيل فلورز، هـ. ر. هايز، وصمويل سيلن، نفذت طبعاتها جميعاً وبات من الصعب العثور عليها حتى في مكتبة عامة. دار نشر Grove Press طبعت له «قصائد مختارة» بترجمة بن بيلليت. ومنذ ذلك توقرت ٥١ ترجمة، قام بها قرابة مئة مترجم. ولا ريب أن هذه المعلومة جديرة بالنشر في «كتاب غينيس للأرقام القياسية». هل يوجد شاعر آخر اجتمعي تُرجم بهذا المقدار إلى الإنكليزية؟ ربما [رايتر كارها] ريلكه أو [فدريكو غارسيا] لوركا، قد يقول قائل. ولكن كلاً! إنهما لا يقترنان من رقبته. فما هو التفسير؟ هل يعود الأمر إلى أن نيرودا شاعر يسير القراءة، في قرن كان معظم شعرائه الكبار عسيريين على الاختراق؟ ولعلّ فيلم «ساعي البريد»، الذي شوهد على نطاق واسع عند عرضه سنة ١٩٩٥، عن صداقة بين نيرودا وساعي بريد في قرية أثناء إقامته في إيطاليا، قد شجّع الناشرين الذين يتوقعون عادة أن يبيعوا قصائدهم حين يتعلق الأمر بنشر الشعر للمترجم.

ولد نيرودا تحت اسم نفتالي ريكاردو ريباس بازوالثو في ١٢ تموز (يوليو) ١٩٠٤، في قرية بارال جنوب تشيلي. كان والده يعمل في السكك الحديدية، ووالدته معلّمة للدرسة، توفيت بداء السلّ بعد وقت قصير من ولادته. كانت الأسرة فقيرة. وتزوج الوالد ثانية، فانتقلوا إلى بلدة تيموكو الصغيرة، حيث قضى نيرودا طفولته وشبابه وتعرّف على الشاعرة غابرييلا ميسترال، التي شجعت على الكتابة. وبدأ يستخدم اسمه الأدبي بابلو نيرودا متيمناً بالشاعر التشيكي بلان نيرودا، الذي عاش في القرن التاسع عشر، ولكي يتفادى الاصطدام بأهله الذين، مثل كلّ الأهل، رفضوا



ان يكون بينهم شاعراً. وحين كان لا يزال طالباً يدرس الأدب الفرنسي في جامعة تشيلي في سانتياغو، طبع مجموعته الشعرية الأولى «كتاب الشفق» *Crepusculario*، سنة ١٩٢٣. بعدها جلت مجموعة «عشرون قصيدة حبة واغنية يام» واحدة، ١٩٢٣ - ١٩٢٤، التي جلبت له الشهرة خارج تشيلي. وفي سنة ١٩٢٧، وهو في الثالثة والعشرين، دخل نيروندا السلك الدبلوماسي وأرسل إلى بورما ليكون قنصلاً في رانغون. لكن بعد ذلك في سيلان، جاوا، سنغافورة، هونولولو، بيرس، برشلونة، وأخيراً مدريد في سنة ١٩٣٥، حيث التقى غارسيا لوركا، والفيلسوف البري، خورخي غيلين، وسواهم من شعراء إسبانيا الذين كانوا لتزعم قد رحبوا بشعره.

الحرب الأهلية الإسبانية ومقتل لوركا جتروا آراءه السياسية. «تعالوا وانظروا الدم في الشوارع»، كتب في إحدى قصائده. أيد الجمهوريين الإسبان، وترك منصبه. والشعر الذي كتبه آنذاك أخذ يلتفت أكثر فأكثر إلى مسائل الرأسمال. وبعد تغير الحكومة في بلده، استأنف وظيفته الدبلوماسية في باريس ومكسيكو سيتي. وفي سنة ١٩٤٥ انضم إلى الحزب الشيوعي، وانتخب إلى مجلس الشيوخ التشيلي. وسرعان ما وقع في المتاعب بعدها. ففي مقالة نشرها في كاراكاس بسبب الرقابة داخل بلده، هاجم الرئيس غونزاليس فيديلا بسبب سياساته القمعية، بما في ذلك حظر الحزب الشيوعي. وهكذا توجب على نيروندا أن يختفي، ثم يفادر إلى المنفى بالنتيجة. سافر إلى الاتحاد السوفييتي وسواه من البلدان الشيوعية، حيث كانت الحكومات تستقبله كضيف شرف. وفي مقالاته تحدث عما رآه هناك من حقيقة وعدل، وعن انتصارات وإنجازات الاتحاد السوفييتي غير المسبوقة. وبينما لاح أنه نسي أن المصباح روح الشعر، امتدح ماياكوفسكي لأنه كان أول من دمج أفكار الحزب في قصائده.

وأسافر نيروندا خارج «الستار الحديدي» أسفرت عن كتاب في الحكاية الشعرية، عنوانه «أعذاب الربح»، نال عليه جائزة ستالين للسلام سنة ١٩٣٥، وكانت تُمنح للمرة الأولى تلك السنة. واذكر أنني أثبت على اسمه أمام بعض شعراء أوروبا الشرقية خلال الستينيات، وأدهشني رد فعلهم العنيف. كانوا يعتبرونه مجرد انتهازي آخر وقع، ورفضوا التسلم به أنه كان أيضاً شاعراً كبيراً. ورغم حمالة والعدم نزاهة تصريحاته حول روسيا، فإن مواقف المتعددة حول النضال من أجل العدل الاجتماعي في تشيلي وبقية أمريكا اللاتينية، التي كان يملك عنها معرفة مباشرة حقة، حكاية أخرى مختلفة تماماً. هنا ما كتبه سنة ١٩٢٥:

«ما خلا استثنائات قليلة، فإن الحكام عاملوا شعب تشيلي بقسوة، وقمعوا الحركات الشعبية بشراسة. لقد البعوا أملايات النظام الاجتماعي القائم على التمييز الطبقي، أو متطلبات المصالح الأجنبية. إن تاريخنا طويل وقاسٍ، من ملدبة لـ *Iquique* (II) إلى معسكرات الموت التي أقامها غونزاليس فيديلا. لقد شُئت حرب متواصلة ضد الشعب، أي ضد بلادنا. التعذيب الذي تمارسه الشرطة، العصا والسيف، المحاصر، قوَّات المارينز، الجيش، الأساطيل الحربية، الطائرات والدبابات: إن قادة تشيلي لم يستخدموا هذه الأسلحة للدفاع عن الثورات والنحاس ضد القراصنة الأجانب» كلاً، هذه أدوات هجومهم الدموي ضد تشيلي نفسها. السجن والنفي والموت إجراءات تُستخدم لغرض «النظام»، والزعماء الذين ينشؤون الأعمال الدموية ضد مواطنيهم يُكافأون برحلات إلى واشنطن، ويجري تكريمهم في جامعات أمريكا الشمالية. هذه في الواقع هي سياسة الاستعمار»<sup>(٢١)</sup>

حصل نيروندا على جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٧١. وأقام لنفسه بيتاً دائماً في إيسلا نيغرا، تشيلي، لكنه واصل أسفاره الكثيرة. ولقد حضرت له أمسية أقامها «مركز الشعر» في نيويورك في حزيران (يونيو) ١٩٦٦. كانت لصالاة مزدحمة. ظهر نيروندا على المسرح وقرأ قصيدة عن ويتمان. أحب الجمهور ذلك كثيراً، كما أذكر. وتعاقب مترجموه

الأمريكيون الأربعة على قراءة قصائده بالإنكليزية، وكان هو يقرأ بعدهم بالإسبانية. وعلى عكس الشعراء الروس الذين كانوا يقرأون قصائدهم صرخاً أو غناء، كانت لدى نيرودا طريقتة الخاصة في إلقاء قصائده. كانت معرفتي باللغة الإسبانية لا بعثة بها، ولكن لأنني كنت من خلال الترجمة أعرف القصائد التي كان يلقبها، فقد وجدت نفسي منشغلاً تماماً. وفي اليوم التالي رابطتُ على مقربة من بعض الشعراء الأكبر سناً، ممن كانوا على موعد غداء معه في حديقة مطعم بيتزا. وهنا أيضاً دار الحديث عن ويتمان ومقدار ما كان يعنيه له.

مات نيرودا بتأثير اللوكيميا في سانتياغو، ٣٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٧٣. ويقولون إن ما عجل في موته كان اختلال الرئيس سلفادور ألييندي، والرعب الذي أعقب الانقلاب العسكري الذي قاده الجنرال بينوشيه. ترك وراءه ما يقارب أربعة آلاف صفحة من الشعر. وقال ذات مرة إنه أراد «شعراً غير طاهر كالبردة أو كالجمد، شعراً ملطخاً بالطعام والمار، شعراً ذا غشون، ومشاهدات، وأحلام، واستيلاء، ونوبات، وإعلانات حب وكراهية، ووحوش، ولطعات، وأناشيد رعاة، ومظاهرات، وإنكارات، وشكوك، وتأكيدات، وضرائب»<sup>(٢٦)</sup>، ولا ريب في أنه فعل هذا كله. في كتاب صغير بديع حول الشاعر، يكتب رينيه دي كوستا:

«كان نيرودا شاعراً ذا أساليب عديدة وأصوات عديدة، شاعراً ظل عمله المزدحم مركزياً في كل شعر إسباني أو إسباني-أمريكي في القرن العشرين بأسره تقريباً. لقد قيل ذات يوم إنه ييكاسو الشعر، في تلميح إلى قدرته المتلوتة على أن يكون دلقاً في طليعة التفويير»<sup>(٢٧)</sup>.

ونيرودا نفسه أقر بهذا، قائلاً إنه كان المحصم الألة للنيرودية Nerudism. والآن إذ يتوفر معظم شعره مترجماً، فإن من الممكن إعطاء القارئ الأمريكي فكرة طيبة عن الشخصية الأساسية التي كان عليها هذا الشاعر.

## - ٢ -

كتاب «شعر بابلو نيرودا» (III) يعلن أنه «المجموعة المنفردة الأكثر اشتمالاً في اللغة الإنكليزية»، وهذا صحيح تماماً. هنالك قرابة ألف صفحة، حزيناً إيلان ستافانز مع مقدمة وبليوغرافيا واسعة وهوامش لكل مجموعة على حدة. والكتاب يحتوي على ما يقارب ستمئة قصيدة جرى اختيارها من جميع أعمال الشاعر تقريباً، بترجمات قديمة وجديدة قام بها ٧٣ مترجماً، بعضهم شعراء أمريكيون معروفون. هنالك عدد من القصائد تُنشر مع أصولها الإسبانية، وفي بعض الأحيان أدرج المحرر أكثر من صيغة واحدة للقصيدة ذاتها. وأخيراً، في القسم الختامي من الكتاب، دعا المحرر ١٤ شاعراً ليختار كل منهم قصيدة أو أكثر مما يفضل، وإعادة كتابتها من جديد باللغة الإنكليزية. هنا، مثلاً، قصيدتان تضرّبان النطاق الواسع لشمع نيرودا. الأولى من مجموعة «عشرون قصيدة حب» وأخنية يأس واحدة، بترجمة [الشاعر الأمريكي] و. س. مرون:

■ ■ ■

الليلة استطيع كتابة الأبيات الأشد حزناً.

اكتب، مثلاً، «الليل طافح بالنجوم

والنجوم زرقاء ترتعش في المسافة».

ريح الليل تلتف في السماء وتفتي.

الليلة استطيع كتابة الأبيات الأشد حزناً .  
 أحبتها، وهي أيضاً أحبتني أحياناً .  
 وخلال ليل كهذه احتضنتها بين ذراعي .  
 قبلتها مرة بعد مرة، تحت سماء بلا نهاية .  
 أحبتني، وأنا أيضاً أحببتها أحياناً .  
 كيف استطيع المرء أن لا يعشق عينيها الساكتين العظيمتين .  
 الليلة استطيع كتابة الأبيات الأشد حزناً .  
 إن النكر أنها ليست معي .  
 إن أحسن أنني أضعتها .  
 إن أصلي إلى الليل اللال، الليل أكثر في غيابة .  
 والشعر يتقاط على الروح مثل الندى على الرعى .  
 ما هم أن حتي لم يتمكن من اسمها .  
 الليل طافح بالنجوم وهي ليست معي .  
 هذا كل شيء . في المسافة ثمة من يفتي . في المسافة .  
 روحي ليست ترضى بفقدانها .  
 بهري يسمى للعشور عليها ، كأنها لتقر بها .  
 قلبي يغش عنها، وهي ليست معي .  
 الليلة ذاتها تبيض الأشجار ذاتها .  
 ونحن، أبناء ذلك الزمن، لم نعد كما كنا .  
 لم أعد أحبها، هذا مؤكد، ولكن كيف أحببتها .  
 صرتي حاول العشور على الريح من أجل من اسمها .  
 لسواي . ستكون لسواي . كما كانت قبل قبلاي .  
 صوتها . جسدها المغني . حينها اللانهايتان .  
 لم أعد أحبها، هذا مؤكد، ولكن لعلي أحبها .  
 الحب قصير الأمد كثيراً، والنسيان طويل طويل .  
 ذلك لأنه في ليل كهذه ضممتها بين ذراعي .  
 وروحي ليست ترضى بفقدانها .  
 رغم أن هذا الألم قد يكون آخر ما تنزله بي من عذاب .  
 وهذه الأبيات آخر ما أكتبه لها من شعر .

وخلال السنوات الثماني التي أعقبت نشرها، تُرجمت «عشرون قصيدة حب» وأغنية ياس واحدة إلى لغات عديدة وباعت ملايين النسخ . وللهواة الأولى، أحسن القراء والنقاد بالفضيحة . كانت القصائد تحتوي على الكثير من الجنس . وإن يكون المرء عاطفياً حول الحب، وإن يرتقي به إلى مصاف اللال، أمر مألوف وهناك مولوي كافية عليه .

ولكن، هذا لا يعني تجسيد ما يفعل العشاق في الفراش. وعند نيرودا، كما عند أوكتايفيو باث، يتزاوج الفعل الشعري مع الفعل الجنسي. لا يمكن أن يكون هناك شعور إيروتيكي دون مشاركة الخشبة. والشعر والإيروتيكية كلاهما يجعلان أطراف رغبتنا اليومية تضيق بالحياة. في عام ١٩٥٩ نشر نيرودا «مئة سونيطة حبة». لعله لم يكن من المؤمنين، ولكنه في قصائده تلك كان مجتهداً خبيراً. لقد وصف جسد حبيبته وكأنه روح، ووصف روحها وكأنه جسد. واحد أصداقه قال ذات مرة: «لم يكن يستطيع تصوّر الوجود الإنساني دون حال دائمة من الوقوع في الغرام. الناس المستوحدون كانوا يخيفونه، وكان يرى أنهم بشر غير مفهومين» (٢٠).

وهذه القصيدة الثانية، من «نشيد عمومي»، ١٩٥٠، الحلقة للمحمية للؤلؤة من ٣٢٠ قصيدة تعتمد على عديد من الرواة والأساليب الشعرية التي تترواح بين الغنائي والدرامي، لكي تعيد رواية تاريخ غزو أمريكا الجنوبية، بأبطالها المحرّرين، بدكتاتوريتها وطفاتها وخزنتها. أبطالها أناس عاديون من الرجال والنساء. ورونيه دي كوستا يلاحظ بحصافة أن هذه قصيدة أمريكية عجيبة يشيع في جنباتها التفاضل التبشيري حيث ينتهي «العالم الجديد» بانتصار على «العالم القديم». فيها يخلع نيرودا شخصه الشعري السابق، كما هي عادته. إنه الآن شاعر جماعة أمري، وعمي جديد يقرن بإحساس من التضامن مع كل العاجزين عن الكلام:

الشعراء السماويون  
ماذا فعلتم، أتمم أيها الحميدون،  
صانمو الفكر، الريليكيون، (IV)  
صانمو الضموض، صحرة  
الوجود الدائرون، للفراشات  
السورالية، الساطعون  
في اللحد، الجيتيف  
الرائجة عند هواة أوروبا،  
الدهيدان الشاحبة في المهينة  
الراسمالية، ماذا فعلتم  
في مواجهة حكم العذاب،  
في وجه هذه الكينونة الإنسانية المظلمة،  
هذه الكرامة المسفوحة،  
هذا الرأس المقطع  
في السداد، هذا الجوهر  
المصنوع من حيوات خشنة موطوءة؟  
لن تفعلوا شيئاً سوى التحليل بعميداً:  
بيع كومة من الانقراض،  
البحث عن شفر سمالي،

عن كواكب جبانة، فصاحت ظفر  
 «جمال صافي»، «زكى»،  
 أصحال الخجول  
 الصالحة لتحذير الأعين،  
 ولاضطراب التلامذة  
 اللطفاء، الذين يحشون  
 على مبعث من الفضلات  
 القاهما إليكم السادة،  
 متعامين عن الحجر في سكرة الموت،  
 لا دفاع، ولا فتح،  
 صمي أكثر من الأكاليل  
 في المقبرة، حين المطر  
 يهطل على الزهور الساكنة  
 ويتعفن وسط القبور.

#### (ترجمة عارلن إسبادا)

ولقد توليت الالتزام الملقى على عاتق الشاعر أبدي الدهر، في الدفاع عن الشعب وعن الفقير وعن المستغل، هكذا كتب في تقديم الطبعة البرتغالية من عمله. ويصرف النظر عما إذا كان هذا الكلام يروق لأسامعنا، لا صحة للمعنى التاريخي لما يقوله نيرودا. ومع ذلك فلا ريب في أن هذا الهوى كان دافع العديد من قصائده. ومن جانب آخر، القصائد المبكرة التي تشغل القسمين الأولين من «إقامة على الأرض»، والتي استنكرها نيرودا حين انتسب إلى الحزب الشيوعي، بل ومنع ترجمتها، تجعل ذلك الكتاب واحداً من أكثر مجموعات الشعر أصالة في القرن الماضي. وأعطى إنشاء غير للشرط ذاته للقصائد الصوفية الإلثني عشرة في نشيد عمومي، وللأجزاء الثلاثة من «أناشيد ابتدائية»، ١٩٥٢-١٩٥٧، ولقصائد في «غلوام»، Extravagari، ١٩٥٨-١٩٥٧.

ولقد شرع نيرودا في كتابة الأناشيد الغنائية Odes لصحيفة يومية، وقد وضع في ذهنه قراءة لا يقرأون أو لا يحبون الشعر عادة. ولها فإن اللغة بسيطة، وكذلك الموضوع. هنالك أناشيد تحتفي بالكسل، والتبذير، والبسلة، والملح، والبندورة، والشمام، وحبّة كستناء ساقطة من شجرة، وطارق طلكان، نورس، ودراجة هوائية، وساعة يد في الليل، وزوج من الجوارب الصوفية، وأشياء أخرى عديدة لا يتوقع المرء أن تُكتب فيها القصائد. كل أنشودة كانت انغمساً في البرهة الرائعة، وحوراً خفيف الظل بين ما يراه الشاعر وما يتخيله. فوق هذا، ثمة حكمة أخلاقية في نهاية الأناشود، ونصيحة لأذعة حول الاستخدامات العملية للشيء الذي تمتدحه الأناشود، وتذكّر بجماله. كذلك فإن «غلوام» كتاب يتضمن قصائد غريبة الأطوار ومناسباتية حول أي موضوع يمكن أن يخطر على البال، من مراقبة هز وهو نائم، إلى لمحة على ممارسة الرياضة. وفي هذا الكتاب كسر نيرودا القاعدة التي وضعها بنفسه، حول ضرورة أن تكون للشعر وظيفة اجتماعية، فترك لنا سجلاً حميمياً لأحداث حياته (...).

كأنّ لدى نيرودا قدرة فائقة على الكتابة في أي موضوع. ولأسباب متنوعة، سياسية أو برلمانية، كان غالباً يقنع نفسه بأن هذا أمر ضروري. ومع ذلك، فإنه شاعر أكثر أصالة بما لا يُقاس، في نظري، حين تأتبه القصيدة في «سساء السمك أثناء

الاكل، إناجاز القول . شيء قريب للثال، مألوف تملأ ولكنه غير ملاحظ في خصوصيته، كان هو الذي يطلق مخيلته . « ألا ترى كم هو لانت؟ »، تقول القصيدة عن الأرضي شوكي . وكل ما هو موجود يستحق عند نيرودا تبجيلاً متساوياً، ويمكن أن يصبح موضوعاً للشعر . والكثير من الشعراء، بينهم وتمان، آمنوا بهذا . رونساو كتب أنشودة غنائية لسيريه، ووليام كارلوس وليامز لحرية يدوية حمراء وبعض الدجاجات . ورغم هذا فإني لا أستطيع أن أفكر في شاعر آخر غير نيرودا عشر دلقماً على الشعر في أماكن غير مألوفة . فلماذا يجعل كل أعماله غير خاضعة للتكهن . وكلما ظنّ لمره أنه أمسك به، قفزت مفاجأة تبدل الحال . هنا، مثلاً، مفتتح قصيدة بعنوان « أنشودة إلى صالة سينما رفيعة »، بترجمة مارغريت سايبر بيدين:

تعالني يا حبيبتي  
لندهب إلى السينما  
في القرية .  
للليل الشفيف  
يدور  
مثل طاحون  
صامت، يسهق  
لنجوم .  
ندلف إلى  
الصالة الصغيرة، أنت وأنا،  
خميرة أطفال  
ورائحة التفاح نفاثة .  
السينمات القديمة  
هي  
أحلام مستعملة .  
للشاشة لونها  
من لون الصخر، أو المطر .  
والضحية الجميلة  
ضحية النذل  
لها عينان أشبه بالترك  
وصوت أشبه ببيجة  
الأحصنة الأكثر رشاقة في العالم  
تميل  
بسرعة هوجاء خطيرة  
رعاة البقر  
يهتمون

الهيئة السودانية

من

قمر أريزونا

للخطير...

فإذا وجدت، مثلي، أن هذه القصيدة سارة، وتريد قراءة المزيد سواها، فلعل كتاب «شعر بلبلو نيرودا» هو المطلوب. (V)

ترجمة: صبحي حديدي

هوامش المؤلف:

(1) Anthology of Contemporary Latin-American Poetry, edited by Dudley Fitts (New Directions, 1942), pp. 303-305.

(2) Passion and Impressions, edited by Matilde Neruda and Miguel Otero Silva, translated by Margaret Sayers Peden (Farrar, Straus and Giroux, 1983), pp. 78-79.

(3) المرجع السابق، ص ١٢٨ .

(4) Ren de Costa, The Poetry of Pablo Neruda (Harvard University Press, 1979), p. 1.

(5) Pablo Neruda: Absence and Presence, photographs by Luis Poirrot, with translations by Alastair Reid (Norton, 1990), p. 134.

هوامش الترجمة:

(I) ثيلونيوس مونك (Thelonius Monk, 1917 - 1982) عازف جاز أمريكي شهير، كان عضواً في مجموعة صغيرة من كبار رجال الجاز الأمريكيين السود الذين ابتكروا نوعاً جديداً من الجاز، الـ Bebop. في الأربعينيات من القرن الماضي، عازف مع كيني كلارك، «بوبي جيلسبي»، وشارلي باركر، وتميز بخصوصية - وصعوبة - إعادة إنتاجه، على البيانو، لعدد من الألحان الشائعة في زمانه، مثل Liza و Tea for Two, Memories of You.

(II) مدينة استولت عليها تشيلي من البيرو سنة ١٨٧٩ أثناء حرب الباسيفيكي، عُرف بإنتاج وتصدير النترات. ونيرودا يشير إلى معارك كز وفز حول المدينة، سقط فيها مئات الضحايا.

(III) The Poetry of Pablo Neruda, edited with an introduction by Ilan Stavans. Farrar, Straus and Giroux, 996 pp.

(IV) نسبة إلى ريلكه، وقيل إلى أندريه جيد.

(V) شارلز سيميك أو: (سيميتش) شاعر أمريكي من أصل يوغوسلافي، يُعدّ بين أبرز الأصوات في الشعر الأمريكي المعاصر. أصدر أكثر من خمس عشرة مجموعة شعرية، أشهرها «ما قاله العشب»، «في مكان ما بيننا، يدون الحجر ملاحظاته»، «تلكيك القمصن»، «العودة إلى مكان مضاء بكرب حليب»، «كوزمولوجيا شارون»، «روقصات في قاعة كلاسيكية». وهذه الترجمة نُشرت في المجلة الأمريكية The New York Review of Books، عدد ٢٠٠٣/٩/٢٥.

## عبد الرزاق عيد: نقد العقل الفقهي: البوطي نموذجاً

دار الطليعة - بيروت - ٢٠٠٣

من أزمنة مختلفة. يأتي المثقف من كتب دينية مهتمة بتصحيحها لفر قليل، وينحدر الشيخ من نسق مهيد موروث، يمدد بإشارات تتضمن الهالة واللغة واللباس ومفتيح القول ونهايته، كما لو كان، أي الشيخ، يختصر بأدوات أبداعها الأسلاف واكتفى باستظهارها من جديد. لهذا لا يدافع الشيخ عن التراث، بل إن التراث هو الذي يحمي الشيخ ويدافع عنه، كما يقول الكتاب. يحمل الشيخ ضمان انتصاره في هيئته، يحتاج اللغة ولا يحتاجها: يحتاجها كي يبرهن على تملكها، ولا يحتاجها لأن «المريد» استمع إليها من شيخ آخر، كان بين الشيخ والمريد عقداً قوامه الطاعة والقبول، ذلك أن المريد يستمع إلى الصورة والهيئة والزي، ولا يتوقف أمام القول إلا القليل القليل، على خلاف مثقف اكتفى بأسلوبه المفرد، بعيداً عن العمة والسبحة ولحمة خالطها الشيب أو ظلت سوداء فاحمة. ليس غريباً، إذاً، أن يكون الأول هو «المصدر» الذي يأخذ من المجلس صدره، ومن الكلام أوله ومنتهاه، ومن الطاعة جهاتها جميعاً، وإن يكون الثاني هو «المبدع» الذي يثير «البعدة» وهو ينتقد الكلام للمألوف، مستهدلاً بقاعدة: «من علمني حرفاً كنت له عبداً» قاعدة مغايرة: «من علمني حرفاً حررتني». وواقع الأمر أن في معركة الشيخ والمثقف بأساً صريحاً، لأن ضمان الحقيقة في قول أحدهما قائم في ماضٍ ابتعد، وفي مستقبل لم يأت، إن لم يكن قائماً في «العالم الآخر» للصور بالغب، خلافاً لقول آخر مشغول بالراهن والمعيش والمحسوس. لهذا يكون «شيخ اليوم المسطر» مغتبطاً بـ «الصورة الإسلامية»

يحظى الدكتور عبد الرزاق عيد بموقع متميز في الحياة الثقافية السورية. فقد بدأ ناقدًا أدبيًا يتعامل مع الرواية والقصة القصيرة، وأثر، لاحقاً، أن يكون مساجلاً نشطاً، كان يساجل صادق العظم وأدونيس، وأن يشرح معنى المجتمع المدني والديمقراطية والعقلانية... وهو في هذا كله يشكل حالة خاصة من حالات المثقف التنويري، الذي ولد في القرن الماضي، وكتب في الأدب والسياسة، وانتقد مظاهر السلب في الحياة اليومية. ليس غريباً، إذاً، أن يعطي الدكتور عيد مكاناً واسعاً في كتاباته لرؤيف خوري وباسن الحافظ ولعميد الأدب العربي طه حسين.

مع أن الحجة العربية لم تترك من طه حسين إلا اسماً ينوس بين العمى والتمرد على المألوف، فقد تمسك عيد بأفكار «السيد العميد» وبآثاره المندثرة دون أن يعبا يربح أو أن تورقه الحسارة، ووضع عن «الأعمى المصري» كتاباً عنوانه: «طه حسين: العقل والدين... بحث في مشكلة النهج»، وانتهى مقتفياً آثار استاذة، إلى كتاب: «سدنة هياكل الوهم، نقد العقل الفقهي، البوطي نموذجاً». والكتاب معركة نزيهة شجاعة وبائسة: كتاب نزيه: وهو يتكئ على المراجع الموروثة التي يعتز الشيخ بالرجوع إليها، وشجاع وهو يعاقل شيئاً مهيأ لتردد صوته على القنوات الفضائية، والكتاب يائس لأنه خصام بين مثقف بلا إشارات، وشيخ محصن بإشارات، تسبق اسمه وشهرته الواسعة.

يصدر اليأس عن الخصام بين مثقف يفتش عن حقيقة غير منجزة، وشيخ استعمار حقيقة كاملة



بينما يكون « مثقف اليوم لهامشي » مكتئباً وهو يرى إلى « صحوة مشكوك فيها » . والفرق بين الطرفين واضح، فالأول سعيد بهزيمة « الحداثة العربية » ، والثاني مكتئب بسبب هزيمة « الأمة العربية » . ولهذا يشير عبد الرزاق عيد إلى « الإمام الغزالي » الذي كان مشغولاً بتقعيد حياة الإنسان المسلم باغلال لا تنتهي : « تاركاً الصليبيين للقدره الرهانية، لأن للإسلام رباً يحميه، فيكفينا التعثر والدعاء لدفع الحروب واستجلاب النصر حتى اليوم... » .

ينطلق العقل الفقهي، ونموذجه البوطي، من المعرفة الموضوعية، متكعاً على « صحة الخبر والرواية والسند »، منتهجاً إلى القول بـ « المنهج العلمي »، مستقاً « الفكر الغربي » الماخوذ بـ « حب التطلع »، الذي أنتج سفاقة مكتسمة عناوينها : « ماركس وفرويد وفاروين » . و « المنهج العلمي »، الذي يستأنف الإمام الغزالي، له من الصفات ما يتفق معه وما يفصله عن « النماذج العلمية » في الفكر الكوني الحديث فهو ملتزم بالماضي، وامتداد يقيني له، لا يكتشر بالحاضر ولا يلتفت إلى ما استجد فيه، يؤثم الحاضر، ويرجم من يجتهد كما لو كان على « الشيخ »، الذي لا يزهّد بالسيارات الفارهة، أن يحمل زمنه ويؤوب إلى زمن أصل قوامه النور والحقيقة . والأساسي في هذا كله أن الشيخ البوطي لا يشتق « علمية النص الديني » من طبيعة الدين المقدسة، ولا يرى أن ضمان النص قائم فيه، بل يرى العلمية المقترضة في الأدوات البشرية التي تنقل النص الديني وتحفظه وتقوم بتأويله . وهذا ما يجعله يحتفل بالأسانيد ويفرد صفحات واسعة لكل من « أبي هريرة » و « ابن عباس » كـ « عالمين » ينقلان الحقيقة كما هي وترجمان علماً خالصاً خاصاً، إن لم يكن « العلم

الإسلامي » هو العلم في ذاته، الذي ينقض كل أشكال العلوم الزائفة . ولهذا يكون على « المنهج العلمي » للفتراض، أن يفصل بين علوم الشرق وعلوم الغرب، وبين العلوم المؤمنة والعلوم الكافرة وبين علوم المسلمين وعلوم غيرهم.. وبداية، فإن « العلم المؤمن » يغلب « العلوم الوافدة »، شاهراً برهان « الخبر والرواية والسند »، مُرضاً عن « براهين دنيوية » تحيل على أمور مسجحة مثل العلم والتكنولوجيا والاقتصاد والطائرات.. لذلك يسأل عبد الرزاق عيد « ما الذي قادنا إلى هذا الحضيض ما دامت مناهج بحثنا العلمية أكثر فاعلية، في حين لا يقف وراء مناهج البحث الغربية سوى حب التطلع » ؟ يقف المكتئب مازوماً وهو يبحث عن « برهان دنيوي »، من دون أن يدرك أن برهان الشيخ ساطع في « الخبر القديم »، واضح في « سند » لا ينتهي، بل إن أزمة المثقف صادرة عن ثقافة حديثة، هي « أثر لاختراق الغرب للمشرق »، كما يقول الشيخ البوطي، أي أنها أثر لثقافة لا تمأ بالاصول، تصاول « مهزومة » ثقافة تحقفي بـ « الأصل » وتلعن « فساد الأزمنة » . ولعل إشكال الأصيل والوافد هو الذي يجعل الكواكبي، وهو رجل دين مشهود له بالتقوى، لا يجد له مكاناً في رحاب « العقل الفقهي »، شأنه شأن محمد عبده والأفغاني وقاسم أمين، الذين هتت عليهم « علوم وافدة » أضلهم عن النهج القديم . وبداية، فإن عيد لا يجادل في حقيقة النص الديني، بل يذهب مباشرة، وبشكل كثيف، إلى التراث الإسلامي باحثاً عن صفات « أبي هريرة » و « ابن عباس »، كي يبرهن أن المرجعين المرموقين لا يتمتعان بالنزاهة والصدق، بل إن « ابن عباس » لا يتمتع بنظافة اليد، إذ كان متصرفاً إلى مصالحه الخاصة واكتناز الثروات بشكل غير شرعي . وإذا كان « ابن عباس » يعتقد إلى

الصدق والنزاهة، فإن نظيره « أبو هريرة » لا يختلف عنه كثيراً، فقد كان « مخترع » ما يشاء وفقاً للظروف والأحوال. اتكأ على هذا، فإن الدكتور عيد يقوِّض منهج البوطي وفساد مراجعته، معتمداً على كتب التراث من ناحية، ومن دون أن يسيء إلى الجوهر الديني من ناحية ثانية. ينقد « عيد » ما يدعى به « استبداد الهداية »، الذي يجعل الوعي الوثوقي يرمي على « ابن عباس » و « أبي هريرة » بالتقديس، وأن يأخذ بما يقولان به دون تحميص أو مسالة. ولعل استبداد الهداية هو الذي يترك التراث مهجوراً ويمأى عن القراءة الصائبة، ذلك أن كل ما جاء الدكتور عيد موجود في صفحات التراث. وواقع الأمر أن كتاب الباحث السوري يكشف عن تقديس الوعي الوثوقي لـ « الفقيه »، الذي يجعل منه روحاً خالصة ومرجعاً بعيداً عن المسألة، بل إن رجل الدين، مهما كان زمنه، يسبغ التقديس على ذاته وهو يقدس رجلاً آخر عاش في زمن مختلف. فإذا كان في القول الذي ينطق به « ابن عباس » ما يقتضيه، فإن في إعادة إنتاج قول الأخير ما يقتضيه الدكتور البوطي. وهكذا تحتجب دلالة المقدس الجوهري شيئاً فشيئاً، وتذهب إلى « الأشخاص »، الذين يستثمرون القدسية المفترضة لأغراض مختلفة. إن اصطلاح التقديس، كما يوحى الكتاب، هو الذي يقيم علاقة بين « الشيخ والسلطة »، فكلاهما ينتهي الرفعة والتعالي، وسواء اتفق القارئ مع ما جاء في كتاب « نقد العقل الفقهي » أم لم يتفق معه، فإن فيه ما يشير حواراً جاداً بين العقل الحدائني والتراث، ذلك أن « عيد » يتعامل بجديّة عالية مع التراث والأفكار الحدائنية في آن..

أن ماثور الكواكبي في « طبائع الاستبداد » ومحمد عبده في « الإسلام بين العلم والمدينة » ومستلهماً، ربما، دراسة طه حسين عن « العلم والدين » التي جاءت في كتاب « من عبثه ». فرجل الدين، الذي احتكر الحقيقة واستبقى لغيره الضلال، يدافع عن المقدس ويمثّل به متصباً ذاته مقدساً أصلياً، من أسماء إليه أساء إلى الحق، ومن امتثل إلى إرادته احتفت به الملائكة. وعن هذا اليقين، الذي يتشخصن في وجه ولسان، يصدر العلم الغريب الفاصل بين الحق والباطل، علم يساوي بين اليقين والمقدس والشيخ منقطع عن المعيش ومكتف بلغة « الخبر » وهالة « السند »، علم سعيد بنقائضه الكثيرة: فهو لذاته علم صريح شفاف متصير ولغيره ميغافيزيقيا قاصرة، كوني لذاته ولغيره طائفي مغلق ومتعصب، يرى ذاته ميحداً متجدداً، ويراه غيره اتباعاً وجموداً وتلقياً سلطوياً.. وواقع الأمر أن رجل الدين السلطوي يحيش حقائقه السلطوية ويرمي إلى « العوام » بوهم الانتصار، محاذراً أن تتملك « العامة » سلطة، ومحاذراً أكثر من فقدان المرجع السلطوي الذي أوكل إليه إرشاد « العوام ». وما بين لغة لاهوتية انتصارية ومعيش وطني وقومي وشعبي مهزوم، يصوغ الشيخ السلطوي تلفيقات لا تنتهي، كان يكثر المسرح ولا يقول شيئاً عن طوابير الجمالعين، وبغت الغناء وبصمت عن « تجارة الأصوات » القريبة من الدعارة، ويلعن عقلاً مجتهداً ويبشّر به ثقافة الادعية. لذا ينذر الشيخ « أهل الحدائنة » بالعقاب والنبور وعظائم الأمور، مختزلاً وقائع الحياة اليومية إلى مجردات معلقة بين السماء والأرض، ومختزلاً منجزات الغرب المتعددة إلى ضروب مختلفة من الكفر والإلحاد لا غربة إذاً أن يرى « العقل الفقهي » في عبد الرحمن الكواكبي عدواً له، منذ أن رأى

يشق عبد الرزاق عيد « الاستبداد الديني » من شروط اجتماعية مطابقة، مستنقفاً ومطوراً في

الاخير في محاربة علوم الحياة والإنسان منهجاً استبدادياً، ذلك أن الاستبداد يحتمي بلغة بلاغية منقطعة عن الحياة، ويعلم دينية زائفة تبدد معنى الدين بلغة دينية.

وإذا كان «العقل الفقهي» يقول بالعلم الكامل وينتهي إلى ايدئولوجيا سلطوية، فإن العقل النقدي يبدأ من المعيش اليومي ويصل إلى حقائق مجزوءة. وبسبب هذا الفرق، الذي يرسي على اللغف بالكتابة والمسؤولية وعلى غيره بنعمة اليقين، تأتي لغة عبد الرزاق عبد عصبية متوترة غاضبة بعيدة عن المساومة، تبحث عن الدلالة والمعنى في عالم عربي يغوص في السديم. ولأنه يبدأ من معنى الاوطان ولا يسيء إلى الاديان في شيء، فإنه يرى إلى حالة الإنسان كما يجب أن تكون، لأنه غاية الدين الإلهي، كما غاية الافكار الإنسانية النبيلة، الارتقاء بالإنسان وتحقيق الحق والكرامة.

في نهاية الربع الاول من القرن الماضي، تحدث طه حسين في الجزء الاول من «الامام» عن شيخ يباهي بالحديث بلغة صعبة لا يفهم غيره منها شيئاً، ولا يفهم بدوره منها شيئاً. لكن حسين اعطى قوله في زمن كان يعرف معنى الحزب السياسي والجامعة والجريدة والتسامح الاجتماعي، مغلفاً لمن أرادوا أن يكونوا «احفاداً» أو «أبناء» فرائاً معطوياً. وفي الحالين لم يكن موضوع الحصاص هو

الدين ولا الإساءة إلى المقدسات، فقد كان الموضوع ولا يزال قائماً في قضاء لا نزاهة فيه عنوانه كـ تسميس الدين وتدين السياسة، بما يختلص معنى الدين والسياسة في آن. يتساوى الطرفان رمزياً وينتهيان إلى تحالف كثيف، يسيغ رجل الدين فيه الشرعية على السلطة، وتعيد الأخيرة إنتاج صورة الشيخ بما يزيد من سلطته وأثره. ولعل مفهوم المسافة الفاصلة بين الشيخ وال السلطة و « العامة » هو في أساس اصطناع العقل التقديسي الذي يجعل الطرفان على إنتاجه. والعقل هذا يقدس السلطة وهو يقدس الشيخ، أو يقدس طرفاً ولا يقبل بآخر. ومهما تكن حدود التقديس فإن الأساس في «العقل الفقهي» هو تقديس الأفراد وإلغاء مفهوم السببية وإهدار السياق التاريخي وإلغاء معنى الزمن وتثبيت الزمن في لحظة غريبة تنتهجها السلطة ويباركها الشيخ. وربما يكون تثبيت الزمن، أو إخفاؤه، هو في أساس هجوم الدكتور عبد الشديد على الدكتور البوطي. فالأخير، كما يرى عبد، يدعو إلى التخلف والاستبداد، ويطارد كل آثار العقل الحدائثي، ويتعامل مع الأرواح وينسى كلياً الوقائع للشخصية.

ف. د

## الامبراطورية : امبراطورية العولة الجديدة، تأليف : مايكل هاردت، وانطونيو نيجري، ترجمة : فاضل جتكر. دار العبيكان ٢٠٠٢

الجديد لا يعرف أي معنى للحدود والفواصل، حيث يقوم على بناء المجال الإمبراطوري الكلي، مكانياً وزمانياً.

لقد كانت الرأسمالية الحديثة تختصر العالم ضمن مجالها الإمبريالي، وفي إطار السيادة القومية التي اخترعتها الحديثة، وكان النظام الإقليمي عنوناً لها، ولحكمها الإمبريالي الذي كان امتداداً لسيادتها القومية، فقسمت العالم إلى عوالم ثلاثة، فيما عالم اليوم، عالم مختلط، هجين، تمخذه أنظمة جديدة من التمايز والتجانس، وتجتازه التعديقات العالمية لرأس المال والصور والمعلومات والبشر.

### مقاربة المفهوم :

بناء على ما تقدم، سيكون الشغل الشاغل للفلسفة والفكر السياسي، في عصرنا الحالي، هو ضبط وتحديد كيفيات العبور التي جرت وما زالت تجري - من الإمبراطوريات القديمة إلى إمبراطورية النظام العالمي الجديد، أو إمبراطورية العولة الجديدة، وبالتالي تحديد منطلقات وحيثيات هذا العبور، بما يعني ذلك من عمليات انتقال مفهوم الإمبراطورية من عصره المرهفي ومجالاته التي نشأ فيها وترعرع، ثم عمليات تغيره كمفهوم بتغاير مركباته، وأقلماته المتعددة عبر تاريخ الإمبراطوريات، وإعادة أقلمته في ظل النظام العالمي الجديد.

بداية، فقد عاد مفهوم الإمبراطورية إلى الظهور مجدداً في الفكر السياسي والفلسفي مع المتغيرات والتطورات العالمية المتسارعة التي شهدتها العالم في الربع الأخير من القرن العشرين وإطلالة القرن الحادي

يشير الحديث عن المتغيرات المالية التي جرت منذ النصف الثاني من القرن العشرين مسائل عديدة، في السياسة والثقافة والاقتصاد والتاريخ والجغرافيا، ومختلف مجالات المعرفة، حيث يطال عمليات الانتقال أو العبور إلى نظام جديد، تلك التي أدت إلى أفول قوى متقادمة وصعود قوى أخرى جديدة.

وقد أدت عمليات العبور في عصرنا الراهن إلى نظام عالمي جديد تسيدت فيه العولة، وظهر شكل جديد للسيادة، بعد أن ارتدت ثوباً عالمياً، وأفضت الاقلمة الجديدة للرأسمالية ونظامها المولم إلى ما يمكن تسميته «الإمبراطورية الجديدة» حسب تعبير «مايكل هاردت» و«انطونيو نيجري». فالرأسمالية المالية صارت تتحكم بالمجالين السياسي والاقتصادي في العالم، بعد أن سقط جدار برلين، ولهاوت المنظومة الاشتراكية، مقابل سلطة لا مركزة، تحتضن المجال العالمي برمته، وباتت الخريطة الإمبراطورية تدير تراثية جديدة للقوة في العالم، كما تدير الهويات، وتخلق الأمم والسوق، من خلال شبكات متباينة من الحكم والزعامة، تتولى فيها الولايات المتحدة الأميركية السيطرة على المجال العسكري، وتحاول امتلاك زعامة عالم اليوم، حتى أضحى القرن العشرون المنصرم قرناً أميركياً بامتياز، خصوصاً في نصفه الثاني، بعد أن ولت الإمبريالية الأوروبية إلى غير رجعة.

غير أن مفهوم الإمبراطورية هذا، هو مفهوم إجرائي، يستخدم على حالة من الغياب، غياب الحدود، وغياب الأئمة، كون النظام الإمبراطوري

الجديدة لدى كل من « هاردي » و« نيفري » فهو تصويره كـ « فكرة جديدة عن الحق، أو عنوان جديد للسلطة، وتصميم جديد لإنتاج المعايير والأدوات الحقوقية اللازمة للقهر والإرغام اللذين يضمنان التعاقدات، ويحلان الصراعات ». وهو منطلق يتعامل مع المفهوم من منظور حقوقي وسياسي، ينتمي إلى سيوروات عملية العولة التي أصبحت منبعاً لتحديدات حقوقية جديدة للسلطة.

### مركبات المفهوم:

والرجوع إلى الألفية القديمة للمفهوم، حيث نذكر هنا اللحظة الرومانية، مع أنها ليست اللحظة التاريخية الأقدم أو الوحيدة التي شهدت احتضان هذا المفهوم، نجد أن مفهوم الإمبراطورية اتخذ دلالات توحد المفولات الحقوقية، والقيم الأخلاقية الكونية الشاملة، في سياق عمليات توظيفها واستثمارها. وظل هذا المفهوم مرتبطاً بالمعنى الأخلاقي والحقوقي، إذ مثل دافع الإمبراطورية أو محركها نحو السلام والعدل لجميع الشعوب. غير أن حدود تحليل فكرة الحق عبر القرون تقود إلى أغراض مختلفة، وتدل على توظيفات جديدة ومغايرة لفكرة الحق والسيادة وللمجملات المفاهيم المتداخلة معها و/ أو المتخارجة عنها.

قد تمكننا المركبات القديمة لمفهوم الإمبراطورية من تحقيق فهم أفضل للإمبراطورية النظام العالمي في أيامنا هذه. ذلك أن الإمبراطوريات لا تنشأ استجابة لنداء ذاتي خاص بها، بل يتم استدعاؤها بغية حل نزاعات وصراعات دولية، نظراً لامتلاكها القدرة على الحل. الأمر الذي يعني أن تدخلها مشروع قانونياً وحقوقياً وفق سلسلة من عمليات الإجماع الدولية الرامية إلى حل النزاعات القائمة. وعليه فإن أولى مهامها هي توسيع دائرة وأشكال هذا الإجماع للمؤيد لسلطتها، وذلك في سياق إيجاد نظام يقوم على احتضان الكلية المكانية، ولا يعترف بحدود زمانية

والعشرين، حيث تم تناوله بأشكال مختلفة في كتابات عدد من المفكرين والفلاسفة في العالم، خصوصاً « فريدريك جايكسون » و« ديفيد هارفي » و« جيل دولوز » و« فيليكس غتاري » و« أنطونيو نيفري » و« مايكل هاردي » وغيرهم. ويكتسي تجدد الاهتمام بهذا المفهوم، اليوم، في ظل معطيات النظام العالمي الجديد وعمليات العولة الجارية، أهمية خاصة في الفلسفة السياسية، وفي النقد ما بعد الكولونيالي وبعض اتجاهات ما بعد الحداثة.

وتكتسي الألفية المعرفية لمفهوم الإمبراطورية لدى كل من « مايكل هاردي » و« أنطونيو نيفري » في ظل النظام العالمي الجديد أهمية نظرية خاصة، من حيث إيجاد وحصر المركبات والمكونات الفلسفية والحقوقية والسياسية والتاريخية له، واستقصاء مجالات استثماراته وتوظيفاته وأغراضه في البنية السياسية الحيوية للمجتمعات والجماعات البشرية. وذلك من خلال متابعة حركات تشكله، على الصعيدين النظري والعملي، في خضم التجارب غير الواضحة للمسمى العالمي الحديث في إيجاد هيئات ومنظمات فوق قومية، تتمتع بسمات كونية.

إن قراءة المكونات المختلفة للمفهوم في عالم اليوم، وفق موقف نقدي، تستند إلى الفلسفة بقدر استنادها إلى التاريخ، وتنهل من الثقافة بقدر ما تنهل من الاقتصاد، ومن السياسة بقدر ما تنهل من معطيات التكنولوجيا. أما غايتها من ذلك فهي تقديم إطار نظري للمجملات المفاهيم المترافقة مع المفهوم، بغية التحرك مع الإمبراطورية وضدها. وهو ما فعله كل من « نيفري » و« هاردي » في كتابتهما المشترك (الإمبراطورية)، الذي يمتد أول محاولة نظرية هامة مع مطلع القرن الحادي والعشرين.

أما متطوّل مقارنة مفهوم إمبراطورية العولة

معينة، وإضاعاً نفسه عند نهاية التاريخ أو خارجه .  
وهذا النظام الإمبراطوري الجديد هو التحكم  
بمصادر البشر والأسواق وتفاعلاتها، من خلال سلطة  
حيوية تسعى إلى التحكم بالطبيعة الإنسانية، ولا  
يهم هذه السلطة بحور الدماء التي تفرق فيها، كونها  
تبرر ممارساتها لصالح السلام الشامل الذي تنشده،  
والذي لا يدخل إطار التاريخ.

إننا نشهد بداية تشكل مفهوم جديد للمحقوق،  
لكن امتلاك المفاهيم - كما يقول جيل دولوز - لا  
يعني اتفاقها مع ما يجري على الأرض، فصحت قبة  
الراسمالية لا تمتلك غير قوانين السوق صفة  
الشمولية . وحين تبدو الراسمالية كمعيارية الأمر  
الواقع، فإن التحليق الإقليمي للرأسمال في ظلها  
يحول إلى تحليق للدولة يتأرضن في صوره شتى . ولا  
يفيب عن تلك الحركة بروز مركبات متعارضة مع  
الحق، يتصدرها مفهوم «الحرب العادلة» الذي يحل  
إلى ديكتاتورية واستبدادية الإمبراطوريات القديمة .  
لكنه عاد في أماننا إلى الظهور كي يتأقلم مع صعود  
الولايات المتحدة الأميركية كقطب أوحده في النظام  
الجديد، وترافق ذلك مع حرب الخليج الثانية، وحضر  
بقوة في حرب هذا القطب في أفغانستان، وفي مواقع  
أخرى من عالم اليوم .

#### الحرب العادلة :

على الرغم من محاولات الحداثة الأوروبية  
استئصال هذا المفهوم (الحرب العادلة)، وإلغائه من  
تراثها القروسطي، لكنه عاد ليحتل مركزاً رئيساً  
في النقاش الدائر على صعيد الفكر السياسي لعالم  
ما بعد الحداثة الذي نعيش فيه اليوم . ويستند  
للمفهوم السابق إلى دعوات تحمله إلى مشروعية  
استخدام القوة العسكرية طالما تستند إلى مبرر  
أخلاقي، وفي هذا الصدد تجهد رسالة المثقفين  
الأميركيين إلى العالم الإسلامي في تسويغ سند

كهذا، كما يستند إلى فعالية الأداء العسكري للقوة  
في سبيل تحقيق الهدوء، والنظام الذي تراه . وهذا  
المعصران يشكلان أساس إمبراطورية النظام الجديد  
وتقاليدها الجديدة، فالعدو اليوم في ظل هذه  
الإمبراطورية بات أمراً مألوفاً، حيث تجري عمليات  
اختزله إلى مجرد هدف ينبغي استصفاله بعملية  
جراحية، كونه ينتمي إلى دول «محور الشر» مثلاً .  
إنه عدو بالمطلق الميتافيزيقي، بوصفه يشكل تهديداً  
لنظام الأخلاقي الجديد، نظام وأسلوب وقيم الحياة  
الأميركية ومبادئها . كل ذلك ترافق مع تشكل نموذج  
جديد لمفهوم الدولة والسيادة وحقوق التدخل . فقد  
زال برق السيادة للدولة القومية واستقلاليتها، بزوال  
القيود المفروضة على حرية السوق، وزوال التناحرات  
الكبرى بين الدول المتقدمة، ومع ذلك فإن السلطة  
الإمبراطورية تخاف، كما يقول «ميشيل فوكو»،  
من الفراغ وتحقيره .

إذاً، فلا انقسام في النظام الجديد بين عنوان  
السلطة وممارساتها، بين السلطة المركزية ومجال  
تنظيمها وإدارتها . وعليه يتوجب العمل على  
تقليص الأزمات والنزاعات إلى الحدود الدنيا، ولهذا  
تقدم الإمبراطورية الجديدة نفسها على أساس امتلاك  
للقدرة على استعراض القوة، وحروب الخليج  
والبلقان وأفغانستان تقدم لنا أمثلة واضحة في هذا  
المجال .

#### أهلية مفهوم الحق :

ويبرز التساؤل هنا عن مدى أهلية استخدام  
مفهوم «الحق» القانوني في سياق البحث عن  
توظيفات مفهوم الحق الإمبراطوري الجديد، إذ إن  
بروزها في النظام الجديد يقدم نفسه على أنه القدرة  
على التعامل مع المجال الكوني الشامل، بوصفها نسفاً  
منهجياً واحداً، وهي بهذا تتخذ شرطاً مسبقاً  
ومباشراً لمنطق يعتمد على تكنولوجيا مرنة،

الشركات العملاقة العابرة للحدود القومية بإقامة نسج الربط الأساسي للعالم السياسي - الجيوي، فضلاً عن أنها لا تنتج السلع والبضائع فقط، إنما تنتج الكيانات الذاتية أيضاً.

#### ما بعد الحداثة والعبور:

استكمالاً لمعنى العبور لا بد من تناول ظواهر زوال الكولونيالية، وتراجع نفوذ الأمة - الدولة، باعتبار هذا التراجع مؤشراً للانتقال من نموذج السيادة الحديثة إلى نموذج السيادة ما بعد الحداثة أو الإمبراطورية. لكن استراتيجيات ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية لن تشكل سوى محاكاة لاستراتيجيات الحداثة. فمقولات مثل الاختلاف والانسياب والهجنة تم الاستيلاء عليها من طرف السلطة الإمبراطورية، ومع ذلك فإن هذا لا يلغي كونها أطروحات نقدية تختلف أشكال السيطرة. فما بعد الحداثة ليس كتلة صلبة، بل هو تجمّع وانسياب واختلاف وتباين. هذا لا يمنع أنه باسم حق الاختلاف ارتكبت مظالم عديدة من طرف القوة الحيوية لإمبراطورية النظام الجديد وأصولياته المختلفة. لكن، هل من الظلم اعتبار مقولات ما بعد الحداثة مؤشراً للوصول إلى سلطة الإمبراطورية الجديدة؟

إذا تجميعنا مقولات أبرز رموزها، من أمثال «فرنسوا يوتار» و«جان بودريار» و«إيهاب حسن» نجد أنها تقدمهم من دعة النموذج الجديد المنفلت من عقال الحداثة، والرافض لأي دعوة أو سرديّة تحريرية. لكنهم، وبالأخص «بودريار»، لا يخفون أن الشكل الإمبراطوري الجديد هو المسؤول عن إنتاج مختلف أشكال الرفض والعداء للسياسم الجديد، فضلاً عن أن تفكيكية «دريدا» و«النسق المتعدد» عند «دولوز» هما من الاستراتيجيات المخلخلة لمنطق السيادة والتمركز الإمبراطوري،

ويؤسس لها عبر أساليب أمنية وديبلوماسية. ولهذا تنتشر الإمبراطورية الجديدة أعداداً هائلة من ترسانتها العسكرية البوليسية ضد «البرابرة الجدد» و«العبيد المتحررين» الذين يهددون نظامها الشمولي. وهذا النظام لا حدود له، كون الحكم الإمبراطوري لا يعترف بحدود أو تخوم معينة، ويقدم نفسه على أنه نظام ليست له حدود زمانية أيضاً، سعياً منه إلى امتلاك نظام فوق إقليمي، من خلال التحكم بالحياة الاجتماعية، وهو بذلك يمثل نموذجاً لسلطة حيوية. وهنا تبرز أهمية تحليلات «ميشيل فوكو» للطبيعة الحيوية - السياسية التي تهن عملية العبور التاريخية الحاسمة في مجال الأشكال الاجتماعية، من مجتمع الضغط إلى مجتمع الرقابة والإشراف. فقد باتت السلطة اليوم تمارس، عبر آليات معينة، عمليات تنظيم العقول من خلال أنظمة الاتصالات وشبكة المعلومات، باتجاه حالة من الاغتراب والافتراق الذاتي عن الإحساس بالحياة والرغبة في الإبداع. هنا نتذكر صرخة «جبل دولوز» الداعية لمقاومة الحاضر، مقاومة الموت والعبودية والافتراق. وإذا تابعتنا تحليلات «فوكو»، فإن مجتمع الرقابة هو القادر على تبني السياق السياسي - الحيوي بوصفه مرجعاً الحصري. لكن العبور من مجتمع الضغط والربط إلى مجتمع الرقابة والإشراف يحقق صيغة جديدة للسلطة، تمجدها جملة مكونات التكنولوجيا التي تنظر إلى المجتمع بوصفه مملكة للقوة الحيوية. وهذا ما يوضح مفهوم الإمبراطورية المركزية الذي تقعين في إطاره الكلية الكونية للذوات، وبالأستعانة بتحليلات «دولوز» و«غيتاري» نفهم البعد الجيوي للقوة الحيوية «فالألات تنتج، والعمل المطرد الدائب للألات الاجتماعية بأجهزتها ومجتمعاتها المختلفة ينتج العالم جنباً إلى جنب مع الذوات والموضوعات التي تؤلفه». ولاستكمال التحليل يبرز بقوة دور

وتشكلان إحدى أهم جبهات الرفض الباقية في وجه مختلف مشاريع التمركز والسيطرة في عالم اليوم.

### القيمة والقياس:

لا شك أن الإمبراطورية، تتشكل فوق أجسادنا وعقولنا، لأن السلطة الإمبراطورية تمفصل الوجود (الانطولوجي) في امتداداته الكونية، في بحر هائل، لا يحركه غير الرياح والأمواج. وعليه فإن تحديد المتسامي هو مضمون القول بأن ما هو سياسي في السلطة الإمبراطورية يتشكل وجودياً، لأن الإمبراطورية تشكل النسيج الوجودي الذي تتقاطع فيه مختلف علاقات السلطة الاقتصادية والسياسية مع العلاقات الاجتماعية والفردية. وحين هذه الخلطة الهجينة تكشف بنية الوجود السياسية والحيوية للقانون الإمبراطوري. وهذا ما يفتقر عن الإرث الميتافيزيقي الغربي الذي يحقت كل ما ليس قابلاً للقياس والإحالة والإرجاع، حتى لم يعد في ظل الرأسمالية أي مدرج ثابت لقياس القيم. وعليه يتم بناء القيمة في الإمبراطورية بعيداً عن القياس، وهذا ما يشير إلى المكان الجديد في اللامكان الإمبراطوري للعملة الجديدة، ولهذا يحصل الحقل الإمبراطوري بشكل قوي ومقوم لذاته، وشروط الإمكان لديه، أو شروط الوجود تنقلب من ما هو افتراضي إلى ما هو واقعي. فالسلطة موجودة في أي مكان، باعتبار أن أي مكان له دور في الربط بين الافتراض والإمكان.

### مستويات الإمبراطورية:

على الرغم من أن إمبراطورية العملة أثار نقاشات وخلافات عديدة، سواء في العالم الغربي، أو في بقية بلدان العالم، حيث كثرت النقاشات والآراء حولها. لكن تلك النقاشات في الساحة الثقافية العربية، تثير تحديات غالباً ما تفتقر إلى

تناول العملة كمفهوم إمبراطوري له مركباته ومستوياته وامتداداته، كما تفتقر إلى تناول إمبراطورية العملة من حيث هي ذاتها، إذ تنتقل إلى مناقشة آثارها ونتائجها، بناءً على موقف إيديولوجي معارض أو متحمس للمستدام العملي. وفي كلتا الحالتين، غالباً، ما يتم قصر النقاش في جانب أو مستوى وحيد، دون أخذ الإمبراطورية في مجمل تجلياتها المختلفة.

إن العملة كظاهرة جديدة عبر إليها العالم، افطنت إلى نظام إنتاج رأسمالي جديد، يمتاز بمستويات متعددة، منها: التكنولوجية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية وسواها، كما يمتاز بتأثيراته الواسعة حتى على مستوى الأنظمة الفردية والفرعية في المجتمعات، مثل العائلة والحياة الخاصة لكل فرد. فقد أحدثت هذه الإمبراطورية انقلاباً هاماً في الإنتاج الرأسمالي، وفي علاقات القوة العمالية الرابطة. وهي تغير مشهد العالم اليوم قصد توحده بقدر ما تغير العلاقة بالأشياء والأفكار، حيث يتشكل واقع جديد، لا مجال الآن لرسم حدوده المحاذرة أو المستقبلية بصورة نهائية وحاسمة. كما أنها تنطوي على عمليات واسعة تكريس اللامساواة بين الدول وهدم الاستقرار في كثير من المواقع في العالم.

وقد برزت معطيات جديدة على المستوى التكنولوجي مع التحول الذي ظهر في التسمينات من القرن العشرين وتجلي في الانتقال من التكنولوجيا الصلبة (Hardware) إلى التكنولوجيا الرخوة (Software)، وأدى ذلك إلى ثورة في الاتصالات والمعلومات والاختراعات، حيث تدفقت المعلومات والصور عبر الأقاليم الجغرافية والمقارن، وإدجم الفضاء بالمركبات وبآلاف الأقمار الاصطناعية، فأرست بهذا التكنولوجيا سيورة



مطردة لا يمكن إيقافها أو حدها بحلة معين، ونجم عنها اتصالية على مختلف الأصعدة، كان لها أثرها الفعال في الإنتاج والاستثمار والتسويق والاستهلاك. ولا يزال هذا البعد وتموضعاته بعيداً عن النقاش المحتدم في المستويات الأخرى، خصوصاً في المستويين الاقتصادي والثقافي للعملة، رغم أن التحكم في تكنولوجيا المعلومات يحيل إلى تعزيز المصالح الجيوستراتيجية لقوى الهيمنة العمولية، ويتحكم في مسار عملياتها.

ويثير المستوى السياسي للعملة مسألة الأمركة، أو محاولة الولايات المتحدة الأميركية فرض هيمنتها على الأمم / الدول الأخرى، عبر محاولة تخليق الأمم / الدول حسب مقتضيات استراتيجية تبعيتها للمنطق الأميركي المالك للقرعة العسكرية النووية المدمرة. ويصور هذا المنطق أميركا بوصفها المالك للحق في إنتاج وبيع أسلحة الدمار الشامل دون سواها، ويعتبر مصالحها القومية مصالح كونية وشمولية، كما يسوغ النمط الأميركي في الديمقراطية الليبرالية بوصفه النمط المثالي، فضلاً عن محاولة فرض معيارية حقوق الإنسان التي يتججج بها الخطاب السياسي الأميركي. وهكذا فإن استقلالية الدولة / الأمة ليس لها من مصير، في ظل العملة، غير المزيد من الأضمحلال والزوال، حيث تتناقص قدرة الدولة على ممارسة سيادتها في ضبط عمليات التدفق المتواصل للمعلومات والأفكار والأموال والسلع والصور عبر حدودها، وحتت ثورة الانصالات والإعلام من أهمية الحدود الجغرافية والإقليمية. لكن المستوى السياسي للعملة ليس هذا فقط، خصوصاً بعد أن جندت أميركا أغلب دول العالم في حربها ضد ما تسميه «الإرهاب»، واستنفرت كل عدتها وعتادها محاربتها، وواقع الحال يشير إلى جنوح هذا المركز الإمبراطوري نحو المزيد

من خوض الحروب، لتحقيقاً لمصالح المجمع العسكري والمالي المهيمن على أصحاب القرار الإمبراطوري، مع ذلك فإن كل الاحتمالات تبقى مفتوحة نحو سلم عالمي أو نحو استراحة ما بين مرحلتين من الحروب. كما يؤسس هذا المستوى لمعارضات مختلفة بين الخصائص والتميزات القومية، وهو ما يفسر بروز النزعات القومية والأثنية الجديدة وإحياءها في ظل العملة، وقاد العديد من الباحثين إلى اعتبار العملة ليس مجرد عالم أحادي، بل متنوع من خلال ظهور أقطاب عديدة، مثل اليابان، والاتحاد الأوروبي، والنمور الآسيوية والصين وسواها.

بينما يثير المستوى الاقتصادي للعملة مسائل عديدة، بوصفه الموجه الرئيس لسيرورة العملة، ويتجلى في ظواهر مختلفة، يتداخل فيها بروز الشركات العملاقة العابرة للقارات والمتعالية على الدول والقوميات مع التوسع الكبير لأسواق المال، وارتباط الاقتصاد الإنتاجي باقتصاد طفلي يستفيد من المضاربات ومن قوانين التشجيع على الاستثمار. وتتعدد المسألة الاقتصادية في البلدان الآسيوية والأفريقية ذات الاقتصادات الضعيفة والتي تشجع الاستثمار، حيث أصبحت هذه الدول مرتعاً لرأسمال استثماري، يحتمي فيها من دفع الضرائب، ويستفيد من الامتيازات التي تمنحها هذه الدول، وتمتد تدخلاته لتطال القرار السياسي للدولة. فضلاً عن أن قوى الهيمنة تحاول فرض شروط اقتصاد السوق الحرة على الدول الأخرى، ويلعب في هذا المجال صندوق النقد الدولي دوراً مميزاً. وقد أظهرت مؤخراً قوى المال المصرفي والاستثماري قدرة كبيرة في التحكم بالقرار السياسي، بل وحتى في مصير الدول واستقرارها السياسي والاجتماعي، فقد تحولت النمور الآسيوية بين ليلة وصباحها إلى نمور من ورق نتيجة تحولات فورية لرأس المال العالمي.

إن مستويات إمبراطورية العولمة وقضاءاتها تكشف عن إيهامات عالم أثري. عالم متحرك، ومتعالٍ، وما فوق واقعي، يحمل بين طياته نماذج لتعبيرات القوة المختلفة المظاهر، فيها من التشابه والتطابق بقدر ما فيها من السطوة والتقصير والاختزال. وفيها، أيضاً، يذوب الاختلاف أو يقصى لصالح تكنولوجيا النمذجة والتصنع وإيديولوجيا الهيمنة القائمة على تراتبية القوة وتجسيدها، وهذا يستدعي قراءة معطيات الحاضر قراءة جديدة، وضرورة تشكيل استراتيجيات لمواجهة سلطة إيديولوجيا الهيمنة وتراتبية القوة التي تتحكم في المسار الإمبراطوري للعولمة ومستوياتها، وتبني ثقافة منفتحة تقوم على الحوار والتفاعل والتواصل بين مختلف الثقافات والحضارات العالمية مقابل الثقافة المنغلقة الأحادية والمهيمنة.

عمر كوش - دمشق

أما على المستوى الثقافي فقد برزت مسألة جديدة تمثلت في تحول الثقافة إلى اقتصاد، حيث يتم تحويل الثقافة إلى سلعة للاستهلاك من خلال الصور والإعلان والنماذج السلوكية، كما تجري عمليات تدوير الأفكار والرؤى الخاصة بكل ثقافة، وتختزل اللغات إلى مجرد رموز وأرقام صناعية. وإذا تحول المجتمع إلى مجتمع المشهد / الصورة، فإن الإعلان يلعب بشكل متزايد دور الوسيط بين السلعة والسوق، بل ودوراً مثيراً في توجيه فعاليات الثقافة المتعددة والشركات أو المؤسسات الراعية لها. وهكذا تصرف ملايين الدولارات على الإعلانات لفيلم أو مسلسل هوليوودي بغية تسويقهما، وتوظف الرساميل الكبيرة في الإعلان كي يلعب دور الوسيط الكامل بين الثقافة والاقتصاد. ولا شك أن الحديث اليوم عن تسليع المشاعر والأفكار وأنماط السلوك الشخصية أخذ يكتسب صحة ومصداقية أكثر من أي يوم مضى، وأخذت صناعة النجم الثقافي والفني والتجاري تلاقي رواجاً كبيراً في عالم اليوم.





(79) 2004

ISSN 1607-7024

AL-KARMEL(Ramallah)